Vol. XLIII Juillet 1959

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET LETTRES

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C[ie]

2 *bis* Rue Vivienne (2[e])

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **850** fr. — Étranger : **1.300** fr.
Abonnement (un an) France : **1.400** fr. — Étranger **2.000** fr.

BIBLIOGRAPHIE

DES

TRAVAUX DE CONSTANTIN BRAILOIU

Constantin Brailoiu naquit à Bucarest le 13 ou, selon notre calendrier, le 26 août 1893. Dans sa famille le français était la langue habituelle. Lui-même le parlait, l'écrivait sans faiblesse. Sensible à de savoureuses expressions d'argot, faisant ses délices de calembours douteux, il surprenait par des tours précieux qu'il tenait de nos poètes symbolistes, ses écrivains préférés avec Rainer Maria Rilke. On ne doit s'étonner que ses études secondaires commencées à Bucarest et à Vienne aient été poursuivies sur le bord du Léman et son éducation musicale l'ait conduit de Suisse à Paris.

De Vienne, le seul souvenir que Brailoiu ait maintes fois rappelé est la rencontre, chaque matin, de Gustav Mahler allant diriger une répétition à l'Opéra : le collégien avait moins de quatorze ans. La Suisse, puis Paris lui feraient approcher de plus près nombre de musiciens. De 1909 à 1912 il fréquente l'Institut Thélin de Lausanne ; dès 1910 il se lie avec Ernest Ansermet ; et sur la même rive du lac, avant Montreux, Strawinsky travaille au *Sacre*. A Paris, de 1912 à 1914, Brailoiu étudie la composition auprès d'André Gedalge, alors professeur au Conservatoire ; parmi ses condisciples se trouvent Arthur Honegger et Darius Milhaud ; chez son maître il rencontre Maurice Ravel. Rien ne présage qu'il se tournera vers la musicologie ou vers le folklore. Il compose et ne songe qu'à rester compositeur. Cinq œuvres sont même éditées, la plupart pour piano, écrites encore en Suisse. Un recueil de mélodies, avec accompagnement de piano, de violon et de violoncelle, porte un titre inattendu, *Trois poèmes arabes*, d'où la critique classa immédiatement Brailoiu parmi « les compositeurs

à l'âme folkloriste ». Peut-être le jeune illustrateur du *Jardin des caresses* s'amusa de la méprise ; par la suite, le musicologue concevra des doutes sur ce que l'on tient pour arabe, dans la musique populaire en particulier. Or la même année — à Bucarest — un compositeur révélait une connaissance du folklore autrement sérieuse : Béla Bartók publiait un recueil de 365 chansons populaires roumaines qu'il avait enregistrées sur des cylindres de phonographe quelques étés auparavant (1909 et 1910) dans un département de Hongrie.

Pendant un certain temps encore Brailoiu compose des mélodies sur des vers français, allant jusqu'à reprendre *En sourdine* que Fauré et Debussy avaient traité au moins trois fois. Il rentre en Roumanie en 1914. Il y restera jusqu'en 1943, faisant à plusieurs reprises des séjours en France, dont le plus long dure de 1926 à 1929. Des œuvres de musique de chambre sont jouées à Bucarest, aux concerts de la Société des Compositeurs Roumains, en 1924, 1926, etc... Mais il déploie déjà des activités diverses : critique, enseignement, et assez vite recherches folkloriques. Ses débuts comme critique remontent en réalité à l'époque où il était élève à l'Institut Thélin : dans une gazette de Lausanne, « la Vie musicale », avait paru une dizaine d'articles, dont le dernier, du 1er mars 1912, était accompagné d'une note qui, selon la formule, laissait à l'auteur toute responsabilité, y compris les fautes d'impression, « cette chronique nous arrivant avec plusieurs jours de retard ». Sur ce point Brailoiu devait demeurer « l'incurable Oriental », ainsi que lui-même le reconnaît, quarante ans plus tard, en célèbrant le 70e anniversaire d'Ernest Ansermet. En 1920, son ami Léon Algazi fonde à Bucarest un quotidien nommé « Luptatorul », c'est-à-dire « Le Lutteur » ; Brailoiu peut à nouveau exercer sa verve dans une rubrique musicale, qui dure jusqu'en 1923. Mais, dès cette année, il commence à enseigner. Il est successivement, ou simultanément, professeur d'histoire de la musique et d'esthétique musicale à l'Académie royale de musique, « rector » et professeur à l'Académie de musique religieuse de la Sainte-Patriarchie (1929-35). Nommé en 1926 secrétaire général de la Société des compositeurs roumains, qu'avait fondée Enesco, il y crée, en 1928, les Archives de folklore. Dès lors vont se succéder enquêtes folkloriques, enregistrements de phonogrammes, publications diverses, éditions de disques.

En 1938, Brailoiu est appelé auprès du Ministère des Affaires étrangères de Roumanie, comme conseiller culturel ; c'est à ce titre qu'il est envoyé en mission à Berne, où il est attaché à la

Légation roumaine, de 1943 à 1946. Entre temps, le 26 juin 1944, il réalise un projet ancien qu'il avait partagé avec Laszlo Lajtha : il fonde à Genève, avec l'aide du Professeur Pittard, directeur du Musée d'ethnographie, les Archives internationales de folklore musical. Ayant perdu toute situation officielle, à la suite des changements politiques en Roumanie, il émigre encore et s'établit à Paris. Recommandé par Mario Roques, il entre en 1948 au Centre National de la Recherche Scientifique, comme chargé, puis maître de recherches. Il participe à l'activité du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme et de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris. Il n'en continue pas moins d'assumer au Musée de Genève la direction de ses Archives, et c'est au cours d'un de ses voyages semestriels qu'il succombe d'une congestion cérébrale, à Genève, le 20 décembre 1958.

La signature de Brailoiu paraît pour la première fois dans une publication musicologique en 1924. Neuf petits articles dans le Dictionnaire des musiciens contemporains d'Eaglefield-Hull, qu'Alfred Einstein reprit ensuite [1]. Mais, si l'article consacré à l'opéra roumain était de Brailoiu, celui traitant de la musique populaire roumaine avait été confié à Béla Bartók : article combien significatif, Brailoiu le traduira en roumain douze ans après, et l'on y relève des idées que lui-même développera. Il n'a jamais caché ce qu'il devait à Bartók, pour qui il professait une admiration entière, ne séparant point l'homme du compositeur, ni celui-ci du folkloriste. Je n'ai pu déterminer quand ont commencé leurs relations personnelles ; une correspondance de Bartók et de Brailoiu reste à publier. A deux reprises Brailoiu s'est exprimé sur l'homme, dont il aimait le caractère, appréciait la pureté, l'intransigeance, enfin la force surhumaine : « il n'a jamais abordé que des tâches démesurées, jamais livré que des combats à la vie ou à la mort ». Mieux que personne, Brailoiu a saisi en Bartók les rapports entre le folkloriste et l'artiste, chacun tour à tour aidant puis ignorant l'autre. Il fallait d'ailleurs être savant folkloriste pour distinguer quels éléments de musique populaire avaient réellement servi à la composition : un rythme, une échelle, un profil mélodique, pour leur seule « énergie spécifique », sans souci du pittoresque. De l'œuvre proprement scientifique de son aîné, Brailoiu a conservé toujours une haute idée, quelles que soient

1. *A Dictionary of modern music and musicians*, Londres et Toronto, Dent, 1924 ; *Das neue Musiklexikon*, Berlin, Max Hesse, 1926. Les articles dus à Brailoiu sont les suivants : Alessandrescu, Boskoff, Dima, Enescu, Georgescu, Golestan, Kiriac, Otescu, enfin Opéra roumain.

les réserves de détail auxquelles son expérience personnelle l'a amené peu à peu.

De son côté, dans un opuscule publié en 1936, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire*, Béla Bartók a reconnu l'autorité de son cadet : « Brailoiu est non seulement le connaisseur le plus remarquable du folklore roumain, il est considéré aussi comme l'un des meilleurs folkloristes d'Europe ». Ici Bartók donnait au terme de folkloriste son sens plein : non pas uniquement collecteur de chants populaires, mais observateur de tous les faits, de tous les gestes, qui accompagnent l'exécution de ces chants. Et plus encore : analyste du comportement, de la mentalité du sujet qui chante. Bartók citait en exemple les questions posées par Brailoiu à des femmes de village qui se livrent à des lamentations rituelles ; regrettant qu'une information aussi minutieuse, aussi riche, ne pût se faire « pour toutes les mélodies de tous les villages » ; redoutant toutefois qu'une pareille méthode, appliquée par « des centaines de spécialistes », n'aboutît qu'à remplir de dossiers « des milliers d'armoires », — ce sont les termes mêmes de Bartók. Mais cinq ans auparavant, Brailoiu, dans son *Esquisse d'une méthode de folklore musical* que la « Revue de musicologie » s'honore d'avoir publiée, avait vu et la difficulté et le péril, et le moyen de s'en tirer. Si le choix du village pouvait être arbitraire, et même devait l'être, la première tâche de l'enquêteur était de rechercher l' « informateur-type », soit que celui-ci « paraisse l'interprète autorisé de tel genre musical, soit qu'il personnifie un courant du goût public rural, soit qu'il illustre une règle, soit qu'il représente nettement une exception ». La veuve, le berger, le vagabond, mais également quelques individus que Brailoiu qualifie d' « exemplaires humains moyens » : enfants âgés de moins de dix ans, garçons et filles avant leur mariage, hommes et femmes mariés, vieux et vieilles. En quelque sorte, tous les niveaux d'âge, de sexe et de situation sociale. On reconnaît l'élégance avec laquelle Brailoiu trouvait les solutions, ainsi que l'expérience profonde, acquise avec quelle rapidité, du milieu rural, et des conditions de travail sur ce terrain. L'aristocrate, l'éternel dégoûté qu'était Brailoiu, avait le sens du populaire, comme un vrai peintre possède celui de la couleur. On verra dans un ouvrage actuellement sous presse, sans doute le plus important qu'il ait écrit, sur quel nombre singulièrement réduit d'informateurs repose toute une enquête de sociologie musicale.

Il s'étonnait que Strawinsky ait exploité, dans *Noces*, un procédé rythmique que lui-même avait analysé dans la musique popu-

laire roumaine, le *giusto syllabique* : « où a-t-il pris cela » ? me demandait-il. Certes, en 1917, le compositeur de *Noces* ne connaissait rien du folklore roumain, mais il avait trouvé d'instinct le système rythmique le plus approprié à des chansons de noces villageoises, et tel était précisément le titre primitif de l'œuvre. De même que Brailoiu ignorait, en 1931, les méthodes d'enquête enseignées à l'Institut d'ethnologie de Paris et en avait établi une, en tous points identique. Il est facile — après — de conclure que la nature du domaine à étudier dicte la voie qui en approche. Je crois que rien ne se trouve, même pas un chemin, sans une part de génie. Brailoiu avait le génie de la méthode.

Il possédait aussi un don de musicien. C'est de la musique qu'il était parti et non de l'histoire — qu'il estimait cependant. Il eût pu faire carrière de compositeur. Il tenait encore à ce titre, comme semblent l'indiquer de récents exposés de travaux. « Compositeur et musicologue », ainsi se présentait-il, et peut-être l'ordre des deux termes n'était pas uniquement alphabétique. A regret il avait abandonné la composition. Les deux dernières œuvres éditées, et qui ne sont qu'harmonisations — acte incroyable de sa part — de mélodies populaires roumaines, le montrent l'égal d'un Bartók ou d'un Ravel (celui de *Kaddisch*). Certes il n'eût pas harmonisé n'importe quel chant populaire, selon des procédés d'écriture appartenant à la musique savante. Il avait eu l'exemple, en Roumanie, de petits orchestres rustiques, tziganes ou non ; il avait bien écouté la façon dont ils adaptent instrumentalement une mélodie vocale. La leçon venait du peuple, et non de la classe d'harmonie. Brailoiu était doué d'une fine oreille, capable de reconnaître sous un pianissimo de cymbale, dans les *Nocturnes* ou la *Mer* de Debussy, un gong javanais, une lame de bronze qu'on étouffe d'une main. Il fut d'ailleurs le premier à qualifier l'orchestre debussyste de « gamelang stylisé ». Comme il fut le premier à mesurer l'importance du pentatonique et la diversité de son emploi dans l'œuvre de Debussy.

Musicien, folkloriste, Brailoiu s'achemina vers la musicologie comparée ; il y pénétra avec la force d'un coin que l'on chasse. Ceci se passa peu après la seconde guerre mondiale. On s'étonna de l'autorité sitôt prise par un spécialiste de quelque musique populaire dans les Balkans. Ses critiques, fort vives, à l'égard de ce que l'école de Hornbostel et de Sachs avait accompli choquèrent d'autant que le nombre de ses publications paraissait mince ; et à y voir, chacune traitait d'un point tellement particulier, rituel paysan dont un bref procès-verbal ne décelait quel

parti le théoricien en tirerait. Brailoiu avait d'abord agi ; suffisamment et avec assez de rapidité pour que sa contribution de 1931 fût non pas une « esquisse de méthode », ainsi qu'il la dénommait, ni un programme d'action, mais la mûre réflexion d'un enquêteur après nombre de campagnes. Quel qu'ait été le fruit des missions ultérieures, les matériaux mis en réserve étaient dès lors considérables. A relire aujourd'hui l'article d'Émile Vuillermoz sur la conférence que Brailoiu prononça le 4 février 1930 à la Sorbonne, on s'amuse d'un tableau de chasse que l'on eût cru bien postérieur [1]. Une lettre d'avril 1939, que Mme Melpo-Merlier a aimablement communiquée, reconnaît le « caractère trop local et trop didactique » des publications auxquelles toujours il s'en tenait, — « mais qu'y faire ? ». La même lettre avoue sa crainte des vues d'ensemble, des généralisations, sa préférence au contraire pour « des observations microscopiques », puisque les « systèmes cachés de l'art populaire » ne se révèlent que « par des détails infimes ». Ainsi, dès 1939, entrevoyait-il l'existence de *systèmes*, expression à laquelle il resterait fermement attaché, annonçant le futur structuraliste de la musique populaire. Il lui a fallu cependant du temps, l'éloignement du terrain, les loisirs forcés de l'exil, avant de se résoudre à exposer quelques-uns de ces systèmes que le peuple exploite d'instinct dans ses chants, ses danses, ses poésies, ses chansons enfantines.

Finalement Brailoiu a beaucoup écrit. Ses travaux se trouvent dispersés dans des revues, des ouvrages collectifs, des actes de congrès, des brochures le plus souvent imprimées à ses frais ; certains, publiés en Roumanie, n'ont encore été traduits. Autant dire que la plupart sont difficilement accessibles. La première tâche sera de les rassembler en un recueil.

En mettant à part des articles sur les écoles nationales, un petit livre en roumain sur quatre compositeurs français (Duparc, Fauré, Debussy, Ravel) et aussi d'aimables fantaisies, entre autres une belle étude sur Rainer Maria Rilke où je soupçonne

---

1. « Ces chants emprisonnés dans de petites boîtes de carton ont été alignés par Brailoiu sur la docte tribune de l'amphithéâtre Richelieu. Un vénérable phonographe de laboratoire, d'une voix grêle, attendrissante et un peu enchiffrenée par un coryza chronique, a rendu la vie à ces mélodies si caractéristiques. De son pavillon se sont évadées les confidences recueillies par le cylindre de cire, qui sur les lèvres d'un joueur de cornemuse, d'un chanteur, d'un virtuose de la feuille de noisetier placé entre les dents, de l'écaille de poisson glissée sous la langue ou de la flûte faite d'un vieux canon de fusil percé de trous, a bu l'âme du passé de toute une race ». (Émile Vuillermoz, dans « Excelsior » du 10 février 1930).

qu'il a glissé son propre portrait, les travaux de Constantin Brailoiu peuvent se ranger sous cinq rubriques :

1°) la musique populaire roumaine : ses chants, ses danses, ses rites de noces, ses plaintes funèbres ;

2°) définition du folklore musical et méthode d'enquête folklorique : outre l'esquisse de 1931, qui a conservé sa pleine valeur, un examen critique, hypercritique, des définitions proposées jusqu'ici du « folklore musical » (1949) ;

3°) comme application, une étude exhaustive (encore inédite) du répertoire d'une commune paysanne, celle de Draguş, au sud de la Transylvanie ;

4°) analyse des rythmes spécifiquement populaires, universels ou non : le *giusto syllabique* (1948), le rythme soi-disant « bulgare » ou boîteux (1951), les rythmes enfantins (1954), à quoi il faut ajouter une étude de la versification populaire roumaine — première analyse de ce genre faite par un musicologue ;

5°) les échelles et tonalités primitives : vaste travail dont je connus les premières approches bien avant 1948.

André SCHAEFFNER.

I. — PUBLICATIONS

(LIVRES, ARTICLES, COMPTES-RENDUS)

Éd. de : *Treizeci cântece populare* alese din culegerile premiate sau mentionate cu prilejul concursului instituit de Societatea compozitorilor români în anul 1925. — Bucarest, Editatura Societatii compozitorilor români, 1927, 45 p.

Trente chants populaires roumains recueillis par Brediceanu, Cucu, Dicu, Fira, Montia, Mutiu, Voevidca. — Préface de Brailoiu, datée de décembre 1926.

La musique populaire roumaine. — Dans : *La Revue musicale*, juin 1930, pp. 554-557.

Éd. de : *Societatea compozitorilor români. 1920-1930.* — Bucarest, impr. « Bucovina » (s. d.), 95 p.

Cette publication rend compte de l'activité de la Société des compositeurs roumains durant les années 1920-30. A la page 8, deux notices biographiques sur Béla Bartók et Constantin Brailoiu.

Esquisse d'une méthode de folklore musical. (Organisation d'archives). — Dans : *Revue de musicologie*, nov. 1931, pp. 233-267.

Le tiré-à-part porte en sous-titre : *Les archives de la Société des*

compositeurs roumains. Une traduction roumaine de cette esquisse de méthode parut dans la revue *Boabe de grîu*, II, 1931, n° 4.

Éd. de : *Colinde si cântece de Stea*. Culegere îngrijită de Const. Brailoiu. — Bucarest, impr. « Olténia », 1931, VIII-45 p. (Publicatiile Academiei de muzică religiosă a S. F. Patriarhii Ortodoxe Romane).

Préface de Brailoiu (pp. V-VII). — Contient 28 « colinde » (chants de Noël) et 36 « cântece de Stea ». Les pièces n°s 1, 44, 49, 64 et 65 ont été recueillies par Brailoiu.

Éd. de : *Cântece bătrâneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina*. Culegere îngrijita de Const. Brailoiu. — Bucarest, impr. « Oltenia », 1932, 153 p. (Societatea compozitorilor romani. Publicatiile Arhivei de folklore, VI).

Répertoire de thèmes de ballades populaires. — Préface de Brailoiu (pp. 3-4).

Despre bocetul dela Drăguş... Note sur la plainte funèbre du village de Drăguş (district de Făgăras, Roumanie). — Bucarest, Imprimeria nationala, 1932, 88 p., 11 pl. h. t.

Extrait des « Arhiva pentru stiinta si reforma socialu », 10e an., n°s 1-4.

Extrait du rapport de la Société des compositeurs roumains. — Dans : *Musique et chanson populaires*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, pp. 230-234.

Trad. de : Bartok (Béla), *Muzica populară si insemnatatea ci pentru compozitia modernă*. — Dans : *Revista fundatiilor*, I, 1934, n° 6.

Patru muzicanti francezi. Fauré-Duparc-Debussy-Ravel. — Bucarest, Fundatia pentru literatură si artă « Regele Carol II », 1935, 37 p., fac-sim.

Cette étude sur quatre musiciens français reproduit en fac-sim. une lettre de Duparc à Brailoiu (10 juin 1914) et un fragment de lettre de Ravel à Demetri Kiriac (21 mars 1900).

Cucu (Gh), 200 *Colinde populare*... Editie postumă ingrijită de Const. Brailoiu. — Bucarest, Atelierele Adeverul, 1936, 248 p. (Societatea compozitorilor romani. Publicatiile arhivei de folklore. VI).

« *Ale Mortului* » *din Gorj*. — Bucarest, Societatea compozitorilor romani, 1936, 14 p. (Publicatiile Arhivei de folklore. VII).

Les chants du mort dans le département de Gorj (Olténie).

Trad. de : Bartok (Béla), *Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara*. — Dans : *Muzică si poezie*, I, n° 4, fév. 1936, pp. 6-14.

Trad. de : BARTOK (Béla), *Muzica populară romineasca.* — Dans : *Musică si poezie*, I, nº 5, mars 1936, pp. 21-24.

A la p. 24 est reproduit l'article de Bartok sur la musique populaire roumaine dans le Dictionnaire d'Eaglefield-Hull (1924).

Trad. de : BARTOK (Béla), *Muzica populară maghiară si cea romînescă* — Dans : *Muzică si poezie*, I, nºs 9-10, juil.-août 1936, pp. 18-44.

Trad. de : BARTOK (Béla), *Cercetări de folclor muzical în Ungaria.* — Dans : *Muzică si poezie*, I, nº 12, oct. 1936, pp. 18-19.

(En collab. avec H. H. STAHL.) *Vicleiul dîn Targu-Jiu.* — Bucarest, « Tiparul universitar », 1936, 36 p., 3 pl. h. t.

Extrait de la revue *Sociologie romȃneasca*, 1er an., nº 12, déc. 1936. — Étude sur des spectacles donnés à l'époque de Noël par des troupes d'acteurs paysans ou mi-paysans.

Trad. de : BARTOK (Béla), *Scrieri mărunte despre muzica populară romineasca.* — Bucarest, Luccafărul, 1937, 55 p.

Techniques des enregistrements sonores. — Dans : *Travaux du 1er Congrès international de folklore*, Tours, impr. Arrault, 1938, pp. 286-287.

Bocete din Oaş. Bucarest, Societatea compozitorilor români, 1938, 90 p., 17 tableaux h. t.

Extrait de la revue *Grai si suflet*, VII. — Plaintes funéraires du district de l'Oaş.

Nunta la Feleag. — Bucarest, « Presa Veche Românească », 1938, 11 p. (Societatea compozitorilor români. Publicatiile arhivei de folklore. X).

Noce au village de Feleag, en Transylvanie.

Compte-rendu de : BARTOK (Béla), *Melodien der rumanischen Colinde (Weihnachtslieder)*, dans : *Sociologie romînească*, III, nº 10-12, oct.-déc. 1938, 13 p.

Chants du mort, recueillis par Constantin Brailoiu, traduits du roumain par I. Voronca et J. Lassaigne. — Dans : *Mesures*, 15 oct. 1939, pp. 85-93.

Ces chants ont été republiés en volume, dans la collection « Poésie et théâtre » dirigée par Albert Camus (Paris, Charlot, 1947, 42 p.).

La musique populaire roumaine. — Dans : *La Revue musicale*, fév.-mars 1940, pp. 146-153.

Nunta in Someş. — Bucarest, impr. « Frătia româneasa », 1941, 18 p. (Societatea compozitorilor români. Publicatiile arhivei de folklore. XII.)

Noce dans le département de Somes. — Texte d'une émission à la Radio de Bucarest, 7 octobre 1940.

A román népzene. — Dans : *Mélanges offerts à Zoltán Kodály à l'occasion de son soixantième anniversaire...*, Budapest, Société ethnographique hongroise, 1943, pp. 300-307.

La musique populaire hongroise. — Résumé en allemand, pp. 306-307.

Poeziile soldatului Tomut din razboiul 1914-1918. — Bucarest, Imprimeria centrală, 1944, 80 p., phot. (Societatea compozitorilor români. Publicatiile arhivei de folklore. XIII.)

Les poésies de guerre du soldat Tomut.

Leçons de musique. — Dans : *Suisse contemporaine*, n° 1, janv. 1945, pp. 42-45.

Entretiens aphoristiques du Maître de musique avec l'Élève Préféré.

Les Icônes paysannes roumaines peintes sous verre. (L'école de Fagarach). — Dans : *Formes et couleurs*, n° 1, 1945, 10 p., ill. en noir et en couleurs.

Les Archives internationales de musique populaire. — Dans : *Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève*, mars 1945.

Les Écoles nationales. — Dans : *Les Musiciens célèbres*, Paris, Mazenod, 1946, pp. 197-201.

Sur une ballade roumaine (la Mioritza). — Genève, impr. Kundig, 1946, 13 p.

Les disques roumains des Archives internationales de musique populaire. — Dans : *Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève*, janv. et fév. 1946.

Béla Bartok folkloriste. Allocution à la troisième session pleinière de la Commission internationale des arts et traditions populaires, Paris, oct. 1946. — (S. l. n. d.), 4 p.

Reproduit dans la revue *Schweizerische Musikzeitung*, mars 1948, pp. 92-94.

Éd. de : Bartok (Béla), *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire.* (Législation du folklore musical). Traduit du hongrois par E. Lajti. — Genève, impr. Kundig, 1948, 19 p. (Archives internationales de musique populaire).

Préf. de : Arma (Paul), *Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix...* chansons enfantines du folklore de 102 peuples. — Paris, H. Lemoine et Larousse, 1948, pp. 7-8.

Le giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine. — Dans : *Polyphonie*, 2e cahier, 1948, pp. 26-57.

Une seconde édition, corrigée, parut sous le titre de : *Le giusto*

syllabique. Un système rythmique populaire roumain, dans l'*Anuario musical*, t. VII, 1952, pp. 117-158.

Le Folklore musical. — Dans : *Musica aeterna*, Zurich, M. S. Metz, 1949, pp. 277-332.

Cette importante étude ne figure pas dans l'édition allemande de cet ouvrage, publiée antérieurement.

A propos du jodel. — Dans : *Kongress-Bericht. Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Basel, 1949*, Bâle, Bärenreiter (s. d.), pp. 69-71.

Le rythme Aksak. — Dans : *Revue de musicologie*, déc. 1951, pp. 71-108.

Compte-rendu de : Mahler (Elsa), *Altrussische Volkslieder aus dem Pecoryland*, dans : *Revue de musicologie*, déc. 1952, pp. 147-148.

Sur une mélodie russe. — Dans : *Musique russe*, Paris, Presses Universitaires, 1953, t. II, pp. 329-391.

Rainer Maria Rilke. — Dans : *Les Écrivains célèbres*, Paris, Mazenod, 1953, t. III, pp. 192-195.

Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales (Université radiophonique internationale, Paris, 13 mars 1954). — Dans : *Domaine musical*, n° 1, 1er semestre 1954, pp. 94-101.

Compte-rendu de : Arbatsky (Yury), *Beating the tupan in the Central Balkans*, dans : *Revue de musicologie*, déc. 1954, pp. 160-161.

Le vers populaire chanté. — Dans : *Revue des études roumaines*, II, 1954, pp. 7-74.

Adresse du tiré-à-part : Paris, Institut universitaire roumain Charles I, 1956.

Un problème de tonalité. (La métabole pentatonique). — Dans : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955, t. I, pp. 63-75.

Compte-rendu de : Bose (Fritz), *Musikalische Völkerkunde*, dans : *Revue de musicologie*, juil. 1955, p. 86.

Compte-rendu de : Marcel-Dubois (Cl.) et M. Andral, *Musique populaire vocale de l'Ile de Batz*, ibid., pp. 102-103.

Un second compte-rendu de cette étude a paru dans *Les Colloques de Wégimont* (voir ci-dessous), pp. 208-211.

Le rythme enfantin : notions liminaires. — Dans : *Les Colloques de Wégimont* [Premier colloque, 1954], Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, pp. 64-96.

Pentatonismes chez Debussy. — Dans : *Studia memoriae Belae Bartok sacra*, Budapest, Aedes Academiae scientiarum hungaricae, 1956, pp. 385-426.

Dans la 2e édition de ce volume de mélanges (1957), l'article de Brailoiu est paginé de 375 à 416 ; dans la 3e édition (1959) traduction anglaise, pp. 377-417.

Compte-rendu de : *Catalogue international de la musique folklorique enregistrée*, dans : *Revue de musicologie*, juil. 1956, pp. 78-84.

Compte-rendu de : *Corpus musicae popularis hungaricae*, ibid., p. 85.

Compte-rendu de : Comisel (Émilia), et Rodan-Kahane, *Pe urmule lui Béla Bartok;* Comisel (Émilia), *Recitativui epic al baladei*, ibid., pp. 85-87.

Bela Bartok. — (S. l. n. d.), 8 p.

Notice accompagnant un disque d'œuvres de Bartok, édité en 1957 par le Club français du disque.

L'Ethnomusicologie. II. Étude interne. — Dans : Chailley (Jacques), *Précis de musicologie*, Paris, Presses universitaires, 1958, pp. 41-52.

Compte-rendu de : *Revista de folclor*, dans : *Revue de musicologie*, déc. 1957, pp. 234-237.

Compte-rendu de : Favara (Alberto), *Corpus di musiche popolari siciliane*, dans : *Revue de musicologie*, juil. 1958, pp. 140-143.

Réflexions sur la création musicale collective. — Dans : *Diogène*, n° 25, janv.-mars 1959, pp. 83-93.

Recherches sur un répertoire musical paysan. Essai de sociologie musicale. Sous presse.

La Vie antérieure. A paraître dans l' « Encyclopédie de la Pléiade ».

Les Écoles nationales. Ibid.

Révision des transcriptions de folklore roumain faites par Béla Bartok. A paraître à New-York, Columbia University press.

A cette liste de publications s'ajoutent les articles déjà signalés du Dictionnaire d'Eaglefield-Hull (1924), ainsi que diverses chroniques musicales dans la « Vie musicale » de Lausanne (1er et 15 nov., 1er et 15 déc. 1911 ; 15 janv., 1er et 15 fév., 1er mars 1912), dans le « Luptatorul » (Le Lutteur), quotidien de Bucarest dirigé par Léon Algazi (1920-23), dans le « Journal de Genève » (*Béla Bartok*, 12 oct. 1945 ; *Lipati et l'Orchestre de la Suisse romande*, 8 juin 1947 ; *Dinu Lipati*, 25 janv. 1948), etc.

II. — COMMUNICATIONS ET CONFÉRENCES

Paris, Sorbonne, Cercle musical universitaire, 4 fév. 1930 : *Chant populaire et musique religieuse.*

Au cours de cette séance, qui eut lieu à l'amphithéâtre Richelieu, C. Brailoiu fit entendre des enregistrements de musique populaire roumaine ; les chœurs de l'Église roumaine, sous la direction de V. Popovici exécutèrent des œuvres de Borca, Cucu, Ghiko-Comanesti, Kiriac et Popovici. Cf. compte-rendu de Vuillermoz (« Excelsior », 10 fév. 1930), de Cœuroy (« Revue musicale », avril 1930, pp. 361-362).

Paris, Société française de musicologie, 19 mars 1931 : *Esquisse d'une méthode de folklore musical.*

Cf. *Revue de musicologie*, mai 1931, p. 159 ; *ibid.*, nov. 1931, pp. 233-267.

Prague, 1er Congrès international d'éducation musicale, 4-9 avril 1936.

Cf. *L'Education musicale trait d'union entre les peuples*, 1937, pp. 118-120.

Paris, Société française de musicologie, 29 juin 1937 : *La doina roumaine.*

Cette conférence eut lieu au Musée Guimet. Cf. *Revue de musicologie*, mai-août 1937, p. 79.

Paris, 1er Congrès international de folklore, 27 août 1937 : *Techniques des enregistrements sonores.*

Cf. *Travaux* précédemment cités de ce congrès.

Fribourg (Suisse), Université, 14 déc. 1943 : *Icoanele romînesti pe sticla.*

Cette conférence sur les icônes paysannes peintes sous verre fut répétée au Lyceum de Berne (20 déc. 1943), à la Guilde du Livre de Lausanne (27 janv. 1944), au Musée d'Ethnographie de Genève (15 fév. 1947), etc...

Genève, Musée d'Ethnographie, 18 déc. 1943 : *Rites funéraires en Roumanie.*

Lausanne, Conservatoire, 4 fév. 1944 : *La musique populaire roumaine.*

Conférence répétée au Musée d'Ethnographie de Genève le 10 mars 1945.

Genève, Musée d'Ethnographie, 23 juin 1945 : *Utilité des musées de la parole.*

Bâle, Université, Séminaire de musicologie, 27, 28, 29 et 30 juin 1945 : quatre leçons sur *La Musique des paysans roumains.*

Paris, Musée de l'Homme, 26 juin 1946 : *Les rites funéraires roumains (à propos d'une ballade célèbre).*

Paris, Société française de musicologie, 28 juin 1946 : Le « *giusto-parlando* » *et le système rythmique de la musique populaire roumaine.*

Cf. *Revue de musicologie*, 3e-4e trim. 1946, p. 98. Cette conférence fut répétée au Conservatoire de Lausanne (27 mai 1947).

Paris, Commission internationale des arts et traditions populaires, 3e session (1er-5 oct. 1947) : *Béla Bartok folkloriste.*

Genève, Musée d'Ethnographie, 20 déc. 1947 : *Les Noëls en Roumanie.*

Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 12 fév. 1948 : *La légende roumaine de la Mort.*

Genève, Université, 27 fév. 1948 : *Claude Debussy (coup d'œil historique).*

Bâle, International folk music council, 1er congrès, 17 sept. 1948 : *La musique populaire dans l'enseignement musical.*

Bâle, Société internationale de musicologie, 4e Congrès, 2 juil. 1949 : *A propos du jodel.*

Venise, International folk music council, 2e congrès, 11 sept. 1949 : *Thèmes poétiques de Noëls roumains.*

Paris, Société française de musicologie, 10 mars 1950 : *Essai d'un résumé sonore : musique populaire roumaine.*

Cf. *Revue de musicologie*, juil. 1950, p. 74.

Genève, Musée d'Ethnographie, 30 nov. 1950 : *La musique du paysan roumain.*

Genève, Musée d'Ethnographie, 2 juin 1951 : *Musique du monde.*

Cette conférence fut répétée à Genève devant les Jeunesses musicales de Suisse (16 fév. 1952).

Paris, Société française de musicologie, 28 juin 1951 : *Le rythme « boi teux ».*

Cf. *Revue de musicologie*, déc. 1951, pp. 71-108 et p. 153.

Rome, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 22 avril 1952 : *Un'antologia folklorica mondiale.*

Paris, Musée Guimet, 21 fév. 1953 : *A propos d'une anthologie universelle de musique populaire.*

La Haye, Alliance française, 23 fév. 1953 : *La musique populaire de la France.*

La Haye, Asociación hispano-americana de la Haya, 26 fév. 1953 : *Voyage musical aux Asturies.*

Cette conférence fut répétée au Musée d'Ethnographie de Genève (7 nov. 1953).

Cologne, Institut musicologique de l'Université, 29 mai 1953 : *Volksmusik auf dem Balkan.*

Wégimont-lez-Liège, 1er Colloque international d'ethnologie musicale, 25 sept. 1954 : *Sur la rythmique enfantine.*

Paris, Société française de musicologie, 27 juin 1955 : *La métabole pentatonique.*

Cf. *Revue de musicologie*, déc. 1955, p. 237.

Paris, Musée de l'Homme (sous le patronage de l'École pratique des Hautes Études, 6e section), 2, 9 et 16 mai 1957 : *Ethnomusicologie, méthodes d'analyse.*

Paris, Collège philosophique, 22 mai 1957 : *Création collective dans l'art populaire.*

Paris, 1er Congrès international de musique juive, 7 nov. 1957 : *Le chant populaire : généralités.*

Bruxelles, Institut des Hautes études de Belgique, 18 nov. 1957 : *La tonalité archaïque (pentatonisme et pré-pentatonisme).*

Cologne, Société internationale de musicologie, 7e congrès, 23 juin 1958 : *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui.*

Wégimont-lez-Liège, 3e Colloque international d'ethnomusicologie, 10 sept. 1958 : *Réflexions sur deux types mélodiques.*

Paris, Unesco, Entretiens du Conseil international de la musique, 28 oct. 1958 : *Analyse des systèmes rythmiques en usage.*

Nous avons trouvé mention d'autres conférences : à Bucarest, soit à l'Université soit à l'Institut français des Hautes Études en Roumanie (il y parla sans doute la dernière fois le 26 mars 1943, commentant une audition de musique anglaise du moyen âge et de la Renaissance) ; à l'Institut Français d'Athènes (1939) ; à Lunebourg, etc... Brailoiu participa en outre à des réunions d'experts organisées par la Commission internationale des arts et traditions populaires (C.I.A.P.) ou par le Conseil international de la musique (Paris, 26-29 juillet 1948 ; Genève, 4-7 juillet 1949 ; Paris, 12-15 décembre 1950 ; Fribourg-en-Brisgau, 9-12 mars 1953), aux Rencontres Internationales de Genève (4 sept. 1948, cf. « *La Suisse* » du 5 sept.), à l' « Allgemeiner volkskundlicher Kongress » (Jugenheim, 28-31 mars 1951), au « Congreso internacional de folklore » (Palma de Majorque, 22-29 juin 1952), au « Congresso internazionale de musica mediterranea » (Palerme, 26-30 juin 1954). Il faudrait enfin rappeler les très nombreuses émissions radiophoniques qu'il fit aux postes de Bucarest, Genève, Lausanne, Paris, Bruxelles, Cologne, etc... Invité par Roland-Manuel, il participa, le 7 juillet 1946, à un entretien sur les écoles nationales : cf. ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, Paris, Éditions du Seuil, t. III, pp. 110-119.

III. — ÉDITIONS DE DISQUES

Cette discographie comprend exclusivement les disques pressés, du type commercial, à tirage plus ou moins limité. Vitesse : 78 tours ; diamètre : 25 cm. Faute d'avoir pu préciser en tous les cas la date d'édition, nous avons indiqué celle de l'entrée ou du dépôt à la phonothèque du Musée d'Ethnographie ou du Musée de l'Homme.

Éditions de la Société des Compositeurs Roumains.

Dans son article de la *Revue musicale* de juin 1930, Constantin Brailoiu annonce le prochain report sur disques d'enregistrements faits sur cylindres. Sept de ces disques parvinrent au Musée d'Ethnographie en 1933 ; seule l'étiquette du dernier ne porte pas mention de la Société des Compositeurs Roumains.

(1) *Cand ciobanul si-a pierdut oile*, doina exécutée par Ion Papuc, joueur de cornemuse. Sur deux faces. Columbia (Londres), n° de catalogue : DV 471, matrices : WHR 177 et 178.

(2) *Ici il locu, ici prelocul*, sarba chantée par Ilinga Vasile Pobirci, avec le Taraful din Runc (Gorj). — *Ce cati, Leana, pe colnic*, id. Columbia (Londres), cat. : DV 487, matr. : WHR 158 et 163.

(3) *Brâul si sârba din brâu*, jocuri exécuté par le Taraful din Runc (Gorj). — *Floricia din calus*, id. Columbia (Londres), cat. : DV 488, matr. : WHR 153 et 155.

(4) *Brâul si sârba din brâu*, jocuri exécuté par le Taraful din Runc (Gorj). — *Hora de mâna batraneasca*, jouée par Gheorghe, joueur de cornemuse. Columbia (Londres), cat. : DV 1203, matr. : WHR 153 et 200.

(5) *Cântec de nuntà* (« La barbieritui mirelui »), Jud. Arges : Taraful Lui Jonitá Baditiè. — *Cântec de nuntă* (« Cu piosca »). Master's voice (pressé en Tchécoslovaquie, Gramophone C°), cat. : AM 2752, matr. : 70.1118 et 1119.

(6) *Doina din dramba* (guimbarde). 1 face, Pathé. Matr. : 661.

(7) *Maneaua dinspre ziua*, executat la muscal de Mieulu lui Păun. — *Hora dinspre ziua*, id. Parlophon (Allemagne, Carl Lindström), cat. : B. 11657, matr. : 65544 et 65545.

Éditions particulières de musique roumaine.

Doină. Bucovine, distr. de Câmpulung. Deux *doine* chantées par Maria Surupat (1936) et Parasca Grămadă (1934). 1 face. Technisonor (Paris), 1937, matr. : ST 315.

Bocet : Gura si fluer mare. Bucovine, distr. de Câmpulung, village de Deia (enr. le 28 sept. 1937). Chant : Leontina Niga ; flûte : Trigănucă Nemciuc. 1 face. Columbia (Londres), 1946 ?, matr. : 725.

Deux chants funéraires. Olténie, dép[t] de Gorj, village de Cornesti. — *Deux doine proprement dites*. Ibid. Firme non mentionnée, 1946 ?, cat. : 1266, matr. : SC 193 et 195.

Musique des Ukrainiens roumanophones.

Cette série de 13 disques rassemble 67 enregistrements faits dans plusieurs communautés de roumanophones, dans le sud de l'Ukraine (octobre-novembre 1942) ; ces disques furent pressés en 1943. Aucune mention de firme.

Rit. nunta : « La Hobot », « De drum », « Dant ». Communauté de Gorodskaia. — *Doină* : « Ne-a născut maica pe doi » ; *Cîntec* : « Titiană, draga mamii ». Communauté de Martinos. Cat. : 1503, matr. : RP 65 et 66.

Cîntec : « Rasai lună », « Dănilas cu oile », « Merg pe drum ». Communauté de Martinos. — *Baladă* : « Miorita ». Ibid. Cat. : 1504, matr. : RP 67 et 68.

Cîntec : « La vale, la vale », « Mult sed doamne si mă gandesc » ; *Colindă* : « La livada cei crăiasă ». Com. de Martinos. — *Colindă* : « Din jos din spre mare », « Ale cui curti », « Sculati oameni buni », « Leul, leu, s-a lăudat ». Com. de Gorodskaia. Cat. : 1505, matr. : RP 69 et 70.

Cîntec : « Ileanai Ileana », « N-am nici rude », « La fintina cu ivuor ». Com. de Gorodskaia. — *Cîntec de pahar* : « Vine armanul dela baltă » ; *Cîntec* : « Mîndru-i murgul ». Ibid. Cat. : 1506, matr. : 71 et 72.

Cîntec : « Soroi la surori » ; *Cîntec de pahar* : « Hai bărbate la hulit ». Com. de Martinos. — *Cîntec* : « Cine are fete multe » ; *Colinda* : « La livada cei crăiască » ; *Bocet*. Ibid. Cat. : 1507, matr. : 73 et 74.

Cîntec : « Inchide-aş ochii », « Rămîi maică, sănătoasă ». Com. d'Alexandrovka. — *Cîntec* : « Bună mi-i vremea », « La crismuta din priloage ». Ibid. Cat. : 1508, matr. : 75 et 76.

Joc : « Dantu » ; *Colindă* : « Sculati, sculati » ; *Bocet*. Com. d'Alexandrovka. — *Cînd a pierdut ciobanul oile* ; *Joc* : « Cazacioc ». Com. de Martinos. Cat. : 1509, matr. : 77 et 78.

Cîntec : « Azi e luni si mîne-i marti » ; *Colindă* : « Sculati, sculati, oameni buni » ; *Bocet*. Com. de Lisa-Hora. — *Pluguşor* : « Cetereala » ; *Colindă* : « Voinicul Vasile », « Prin cel vadu dunarescu ». Com. de Novo Grigorovka. Cat. : 1510, matr. : 80 et 81.

Colindă : « Voinicul Vasile », « Prin cel vadu dunarescu », « Voinicul cutare », « Strig-un voinic dinta-un munte ». Com. de Novo Grigorovka. — *Conăcărie* (com. de Novo Grigorovka) ; *Bocet* : « La copii » (com. de Gorodskaia). Cat. : 1511, matr. : 82 et 83.

Doină : « Ciobănas cu oile » ; *Cîntec* : « Chira joc o logodit ». Com. de Valea Hotului. — *Cîntec* : « Mult mi-i ciuda și mi-i jale » ; *Cîntec de pahar* : « Molercuta » ; *Rit. nuntă* : « Iertàciune ». Com. de Valea Hotului. Cat. : 1512, matr. : 84 et 85.

De Jucat, De drum, Cozăcioc. Com. de Martinos. — *Doina* : « Ciobanas cu oile ». Com. de Valea Hotului. Cat. : 1513, matr. : 86 et 87.

Cîntec : « Auzirea din batrîni » ; *Colindă* : « Pe cel hostro'mare ». Com. de Valea Hotului. — *Colindă* : « Intreaba sfintii », « La poiana grecilor », « Dumnezeu s-a scoborit ». Ibid. Cat. : 1514, matr. : 88 et 89.

Plugusor : Hăitură » (com. de Valea Hotului) ; *Cântec* : « Ilenuto fa » ; *Colindă* : « Sculati, sculati » (com. d'Alexandrovka). — *Cîntec* : « Am fost una la parinti » ; *Balada* : « La sci casă, la sci masă » ; *Cîntec* : « Lung ii drumul la Ades ». Com. d'Alexandrovka. Cat. : 1512, matr. : 90 et 91.

Éditions des Archives Internationales de Musique Populaire.

Une première série de 6 disques catalogués de AI 1 à AI 6, fut déposée au Musée de l'Homme en 1948 ; une 2[e] série, de 13 disques sans n[o] de catalogue, en 1949.

AI 1. MADAGASCAR. Solo vocal ; même mélodie sur harmonica. Enregistrés en 1945 dans un camp de soldats internés. — Solo et chœur ; chant et guitare. Matrices : UC 1 et 2.

AI 2. SUISSE. Montée à l'alpage (canton d'Appenzell, Wasserauen, 16 juillet 1942) ; danse avec hackbrett (Valais, 12 avril 1942). — *Valse de Saint Luc, Zachéo du Glacier* : danses avec fifres et tambours (Valais, Saint-Maurice, 12 avril 1942). Matr. : UC 3 et 4.

AI 3. SUISSE. *Quadrille, La Champérolaise* : danses avec fanfare (Valais, Saint-Maurice, 12 avril 1942). — *Vieux airs du pays* pour fifres et tambours (ibid.). Matr. : UC 5 et 6.

AI 4. SUISSE. Spanischbrötli-Bahn : imitation du premier train suisse, reconstitué à l'occasion du centenaire des Chemins de fer fédéraux, par la clique des « Alti Steinlemer » (Bâle-Ville, 1948). — *Adventslied* (enfants de Lucerne-Ville), *Schwedenlied* (canton d'Argovie, Fricktal). Matr. : UC 6 et 8.

AI 5. SUISSE. *Betruf* : prière du soir (alpage de Trübenalp-Obwald, enregistrée à Stans, canton de Nidwald). — *Alpsegen* : bénédiction de l'Alpe, avec cor des Alpes (enr. à Stans). Matr. : UC 9 et 10.

AI 6. SUISSE. *Brunnensingen* : chant rituel du Nouvel-An par les « Sébastianibrüder » (canton d'Argovie, Rheinfelden) ; *Unterwaldner* : danse par l'orchestre « Rüttlimattler Buebe » (canton de Nidwald, Stans). — *Bicheljuiz* : jodel polyphonique par les « Stanser Jodlerbuebe » (Nidwald, Stans) ; *Auf Kretzenalp* : laendler par l'orchestre « Kriemser Hausmusik » (canton de Lucerne, Kriens). Matr. : UC 11 et 12.

(7) SUISSE. Chansons enfantines : *Escargot bigorne* (formulette magique), *Pernette* (id.), *Amstramgram* (comptine), *Tchica tchica* (id.), *Zig zag zoug* (id.) (Genève, 1946). — Chansons enfantines : *Qu'on est bien dans les bois* (jeu), *Où est la mère Margot* (id.), *Savez-vous planter les choux* (id.), *Meunier tu dors* (id.). (Genève, 1946). Matr. : AJ 13 et 14.

(8) SUISSE. Chansons enfantines : *Ente pente* (comptine), *Trois petits cochons, Enfilons les aiguilles de bois, C'était une grande perche, O grand Guillaume.* (Genève, 1946). — Chansons enfantines : *J'ai reperdu ma fille* (jeu), *Qui est-ce qui passe ici si tard ?* (Genève, 1946). Matr. : AJ 15 et 16.

(9) SUISSE. *Betruf* : prière du soir (canton de Saint-Gall, Sargans, 1943). — *Alpfahrt* : montée à l'alpage (canton de Saint-Gall, Ebnat-Kappel) ; *Sternensingen* : chant de Noël latin « Quales delicias ». (Canton de Lucerne, Beromünster). Matr. : AJ 25 et 26.

(10) SUISSE. *Réveil* : danse ; cloches et fouets ; *Greiflet* : cloches (canton de Schwyz, 1938). — Batterie de tambours (canton de Zurich, Egg, 1943) ; roulement de tambours (id.) ; solo de cor des Alpes (ibid., 1938). Matr. : AJ 27 et 28.

(11) SUISSE. Fête de printemps (« Chalanda März ») : sonnailles ; id., distribution des cloches (Grisons, Zuoz) ; rites des masques (Appenzell, Urnäsch) ; *Sternensingen* : chant de Noël latin « Quis mutuos » (canton de Lucerne, Beromünster). — Danses (canton d'Appenzell, 1939) ; chant de veilleur de nuit (Grisons, Ems, 1948). Matr. : AJ 29 et 30.

(12) SUISSE. Chansons : écoliers accompagnés à l'orgue domestique (Saint-Gall, Dicken). — SLOVAQUIE. Orchestre de cornemuses : 4 fragments copiés. SUISSE. Montée à l'alpage : fragments copiés. Matr. : AJ 31 et 32.

(13) AFRIQUE. Solo de guimbarde ; id. ; scène de plein air (Zinder) ; danse de jeunes filles (El Goléa). — Danses de jeunes filles (Birni) ; id. (El Goléa). Matr. : AJ 17 et 18.

(14) AFRIQUE. Chanson : « L'enfant ne s'achète pas » ; danse (Birni). — Chant et vièle (El Goléa). Matr. : AJ 19 et 20.

(15) AFRIQUE. Pièce de violon arabe (Afrique du Nord) ; danse de femmes (Côte d'Ivoire, cercle de Seguela, vill. de Goko). — Chant

chaouïa (Aurès) ; danse de femmes (Côte d'Ivoire). Matr. : AJ 21 et 22.

(16) ITALIE. Chanson (région de Naples). — AFRIQUE : Chanson d'une griotte maure. Matr. : AJ 23 et 24.

(17) AFRIQUE. Chant berbère (Sud-Algérien) ; chant satirique (Guinée). — Hautbois et tambours (Adrar) ; chœur et tambours (Birni). Matr. : AJ 33 et 34.

(18) AFRIQUE. Chant berbère d'Oranie. — « Musique de jardin » (Algérie). Matr. : AJ 35 et 36.

(19) AFRIQUE. Chant d'amour (Guinée) ; chant de travail (Soudan). — Chœur et tambours (Béni-Abbès) ; chœur (Guinée). Matr. : AJ 37 et 38.

Musique populaire roumaine.

Album de quatre disques, accompagné d'une notice de quatre pages ; édité en 1950 par le Département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme.

1. « *A l'Olténienne* ». Valachie, dép^t de Braila (enr. Brailoiu, 1935). — « *Chant long* ». Olténie, dép^t de Gorj (enr. Brailoiu, 1937). Cat. : MH 49-2 et 49-3, matr. : SC 10 et R 663 B.
2. *Coucou à la tête emplumée*. Transylvanie, dép^t de Nasaud (enr. Brailoiu, 1935). — Lamentation funéraire pour une mère. Bucovine, dép^t de Cimpulung (enr. Tiberiu Alexandru, 1937). Cat. et matr. : MH 49-4 et 49-5.
3. Scène nuptiale : départ de la mariée. Transylvanie, dép^t de Somes (enr. Brailoiu, 1940). — *La Chèvre*, rituel de Nouvel an. Transylvanie, dép^t de Mures (enr. Tiberiu Alexandru, 1940). Cat. et matr. : MH 49-8 et 49-7.
4. *Briû*, danse. Banat, dép^t de Caras (enr. Tiberiu Alexandru, 1939). — *L'Alouette*. Faubourgs de Bucarest (enr. Brailoiu, 1939). Cat. et matr. : MH 49-6 et 49-1.

Collection universelle de musique populaire enregistrée.

Cette collection fut établie sous le patronage des Archives Internationales de Musique Populaire (Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève). Elle fut arrêtée au 40e disque. Elle forme huit albums, chacun accompagné d'une notice de sept à huit pages. Les gravures et pressages des disques ont été exécutés de 1951 à 1958.

1. HAOUSSA. Territoire du Niger, Tahoua. Batterie de tambours accompagnant une exhibition de lutteurs. (Enr. Gabus, 1948). — Conte : combat d'un petit oiseau contre une outarde. (Id.). Matr. : AJ 2 et 3.

2. SUISSES ALÉMANIQUES. Canton d'Unterwalden, Stanz : « Alpsegen », avec cor des Alpes. (Enr. Conrad Beck, Radio-Bâle). — Canton d'Appenzell, Wasserauen : Montée à l'alpage (enr. Paul Budry, Radio-Lausanne, 1942). Canton du Valais : danse exécutée sur le hackbrett (enr. Daetwyler, Radio-Lausanne). Matr. : AI 9 et 3.

3. ÉCOSSAIS (GAËLS). Hébrides, île de Barra. Chanson d'amour ; lamentations sur la mort d'un chef de clan. (Enr. Campbell, Folklore Institute of Scotland, 1948). — Louanges pour un chef de clan ; chant de travail. (Id., 1948 et 1938).

4. ROUMAINS. Ancienne Roumanie, région de Bucarest : chant dit « d'amour » (enr. Brailoiu, 1938). — Ancienne Roumanie, Olténie, dépt de Gorj : *sârba*, danse chantée (id., 1939). Matr. : SC 47 et 51.

5. ITALIENS. Latium : fragment du mystère populaire « Il Pianto delle Zitelle ». Abruzzes : chant lyrique. (Enr. Nataletti, Centro nazionale studi di musica popolare, 1949). — Sicile : chanson de charretier ; chanson. (Id., 1948). Matr. : AI 53 et 54.

6. ESKIMO CARIBOU. Baie d'Hudson. Danse magique (enr. Gabus, 1938). — Chant magique pour la chasse au phoque (id.). Matr. : AI 40 et 47.

7. FRANÇAIS. Berry. « Briolée aux bœufs » (enr. Brunot, Archives de la parole, 1913). — Deux bourrées (enr. R. Devigne, Phonothèque Nationale, 1948). Matr. : ST 2889 et 2888.

8. SERBES. Macédoine yougoslave, région de Skoplïje. Pièce pastorale ; danse. (Enr. Brailoiu et Laufer, Unesco, 1951). — Chanson lyrique ; danse des terrassiers. (Id.). Matr. : AI 64 et 65.

9. JUDÉO-ESPAGNOLS. Grèce, Salonique. Chanson d'amour ; id. ; chant de Pâque. (Enr. Léon Algazi, Phonothèque Nationale, 1951). — Chanson d'amour ; ballade ; chant nuptial pour le bain rituel de la fiancée. (Id.). Matr. : AI 61 et 62.

10. GRECS. Asie Mineure, Ionie : berceuse (enr. Musée de la Parole). — Asie Mineure, Pont : ballade dite du « Pont d'Arta » (enr. Mme Merlier, Athènes, Archives musicales de folklore, 1930). Matr. : AI 69 et 24.

11. TOUAREG. Territoire du Niger, région de Tahoua. Musique à programme (flûte) ; chant lyrique. (Enr. Gabus, 1948). — Chant lyrique ; id. ; id. (Id.). Matr. : AI 56 et 57.

12. IRLANDAIS. Région de Cork : ballade (enr. Brailoiu et Nataletti, 1949). Région de Belfast : *reel*, danse (enr. BBC, 1943). — Région de Belfast : *reel* ; id. ; gigue ; *reel* (enr. BBC, 1948). Matr. : AI 72 et 66.

13. TURCS. Anatolie centrale. Musique à programme sur la flûte (enr. Ziya Demirci et Ad. Saygun, Conservatoire d'Istambul, 1938). — Chant lyrique (enr. Saygun, ibid., 1939). Matr. : AI 73 et 74.

14. ITALIENS (II). Sardaigne. Chœur lyrique polyphonique (enr. Nataletti, 1950). — *Ballu sardu*, danse (id.). Matr. : AI 46 et 71.

15. HINDOUS. Bénarès. Chant lyrique (enr. Alain Daniélou, Univ. de Bénarès, 1951). — Chant épique (id.). Matr. : AI 48 et 49.

16. PEULS. Territoire du Niger. Chant lyrique ; id. ; appels au bétail. (Enr. Gabus, 1948). — Solo de flûte ; duo de flûtes joué dans un mortier ; solo d'arc musical. (Enr. Gabus, 1949). Matr. : AI 55 et 70.

17. ROUMAINS. Transylvanie du Nord : chant « long » (enr. Brailoiu, 1939). — Banat : 2 chansons d'amour (Enr. Brailoiu, 1937). Matr. : AI 44 et SC 31.

18. FLAMANDS. Belgique. Ballade (Halewijn) ; id. (Chanson des trois Pèlerins) ; « J'ai passé dans un jardin », chanson. (Enr. Collaer, Institut National belge de radiodiffusion, 1951). — Saint-Amalbergalied, chant de procession ; Chanson du Géant, au carillon de Saint-Nicolas. (Id.). Matr. : AJ 84 et 83.

19. ESTONIENS. Chanson des bergères ; chanson ; id. ; Chanson des balançoires. (Enr. Dr Alf. Quellmalz, Institut für Musikforschung de Ratisbonne, 1939). — Trois danses, sur arc à archet, sur guimbarde, sur cornemuse. (Id.). Matr. : AJ 75 et 76.

20. BOSNIAQUES. Région de Sarajevo. Chant épique héroïque (enr. Prof. Huber et Dr. Stauder, 1937). — 2 *kolos*, danses (id.). Matr. : AJ 77 et 78.

21. FORMOSANS TAKASAGO. Tribu des Bunun : chant rituel pour les semailles du millet. Tribu des Sazek : chant nuptial. (Enr. Genjiro Masu et Takatomo Kurosawa, Japan Music Institute, 1943). — Tribu des Tsarisen : chant de triomphe. Tribu des Bunun : chant rituel pour la chasse ; chant lyrique. (Id.). Matr. : AJ 85 et 86.

22. ANGLAIS. Pays de Galles : *Barbara Allen*, ballade. Somerset : *Lord Rendall*, ballade. Norfolk : « la chasse tragique ». (Enr. BBC, 1949, 1942, 1947). — Oxfordshire : danse d'épées. Northumberland : solo de cornemuse. Norfolk : *The Gower reel*, danse. (Id., 1937, 1950, 1949). Matr. : AJ 79 et 80.

23. BULGARES. Région de Sofia. « La méchante belle-sœur », ballade. — « Le Troupeau perdu », musique à programme sur la flûte ; *ratcheniza*, danse. (Aucune indication d'enregistrement). Matr. : AJ 81 et 82.

24. UKRAINIENS ROUMANOPHONES. Région du Boug. Chanson ; chant nuptial ; chanson à boire. (Enr. Brailoiu, 1942). — Chanson ; plainte funéraire pour une fille. (Id.). Matr. : AJ 58 et 59.

25. RUSSES. Région de Pskoff. « Le sorbier », chanson d'amour ; Chanson de brigands ; plainte funéraire. (Enr. Prof. Elsa Malher, 1938). — « Les montagnes de Vrablova », ballade ; chœur nuptial ; chant de travail pour la cueillette du chanvre. (Id.). Matr. : AJ 87 et 88.

26. JAPONAIS. District de Gumma : *Taue-uta*, chant rituel d'après-midi pour le repiquage du riz. District de Miyagi : *Tairyo-utai-komi*, chant de pêcheurs. (Enr. de la Société pour les relations culturelles internationales, Tokyo). — District de Nanbu : *Ushi-kata-Bushi*, chant de bergers. District de Nagano : *Ina-Bushi*, danse. (Id.). Matr. : AJ 102 et 103.

27. FRANÇAIS (II). Bretagne. Léon : *Gwerz de l'âme juste*, chanson. Brière : *Réveillez de Passion*, chant de la Semaine Sainte. Léon : *Les Grâces*, récitation funéraire. (Enr. Cl. Marcel-Dubois et Andral, Musée des Arts et traditions populaires, 1952). — Vannetais : *La Soupe au lait*, chant nuptial ; *Rond*, danse chantée. Cornouaille : *Passepied de Rostrenen*. (Id., 1952 et 1949). Matr. : AJ 100 et 101.

28. WALLONS. Belgique. *Le Roi Renaud* ; danses des Gilles de Binche. (Enr. P. Collaer, Radiodiffusion flamande, 1952 et 1950). — *Prindez vos'baton, Simon*, cramignon liégeois ; marches de Geppinnes. (Id., 1951). Matr. : AJ 104 et 105.

29. AUTRICHIENS. Tyrol du Sud. *Dreikoenigslied*, chant de rois. (Enr. Quellmalz, Institut für Musikforschung, 1941). — Chant de Nouvel an ; *Es stand ein Schloss in Oesterreich*, ballade ; marche. (Id.). Matr. : AJ 96 et 97.

30. ÉTHIOPIENS. Population Kemant (pays Kerker). Prière hebdomadaire ; musique de bergers. (Enr. J. Tubiana, 1949-50). — Population Amhara. Chant lyrique ; déclamation du thème de guerre. (Id.). Matr. : AJ 98 et 99.

31. MOYEN-CONGO. Région d'Ouesso. Population Ngoundi : chant de levée de deuil. Pygmées Babinga : chant rituel de chasse. (Enr. A. Didier et G. Rouget, 1946). — CÔTE D'IVOIRE. Région de Dimboko. Population Baoulé : chant pour un génie sylvestre ; musique de divertissement ; id. (Enr. G. Rouget, 1952). Matr. : AJ 111 et 112.

32. PAYS BASQUE FRANÇAIS. Cantique populaire ; chant de Nouvel an. (Enr. G. Colliot, 1952). — Scène d'un concours d'improvisation ; cris de montagnards ; danse des épées. (Id.). Matr. : AJ 106 et 107.

33. NORVÉGIENS. Aseral « le Poulain ensorcelé », ballade. Setesdal : *stev*, chanson monostrophique ; id. Osterdal : appels au bétail. (Enr. Liv. Greni et R. Myklebust, Univ. d'Oslo et Radiodiffusion norvégienne, 1952-53). — Setesdal : *gangar*, danse. Valdres : *halling*, danse. Setesdal : *halling*, danse. Telemark : solo de flûte. (Id., 1948, 1953, 1952, 1953). Matr. : AJ 108 et 109.

34. CHINOIS. Formose occidentale : chant alterné pour la cueillette du thé (Enr. Japan Columbia C°). — Région de Canton : concert de musiciens ambulants dans une scène de théâtre (aucune indication d'enregist.). Matr. : AJ 110 et 119.

35. KABYLES. Chant de procession ; berceuse ; id. ; chant de travail pour le battage du blé. (Enr. J. Servier, 1952). — Chœur nuptial ; plainte funéraire ; danse. (Id.). Matr. : AJ 113 et 114.

36. GÉORGIENS. Géorgie occidentale : chant historique. Géorgie orientale : chant de travail aux champs. — Géorgie occidentale : danse chantée ; id. (aucune indication d'enregistrement). Matr. : AI 115 et 116.

37. CORSES. Haute-Balagne : *vocero*, plainte funéraire. Région de Corte : *paghiella*, chant lyrique polyphonique. (Enr. F. Quilici, Radiodiffusion française, 1949). — Région de Corte : *tribbiera*, chant pour le battage du blé ; chant nuptial. (Id.). Matr. : AI 117 et 118.

38. MACÉDO-ROUMAINS. Grèce, région du Pinde. Plainte funéraire ; chant nuptial pour la belle-mère. (Enr. Brailoiu, 1939). — « A l'apparition de la mariée », chant nuptial ; « A l'arrivée devant la porte », id. (Id.). Matr. : AI 120 et 121.

39. PORTUGAIS. Province de Beira-Baixa. « Recommandation des âmes », chant de carême ; danse chantée. (Enr. Fern. Lopes-Graça, 1953). — Danse chantée ; chant pour la cueillette des olives ; danse chantée. (Id.). Matr. : AJ 122 et 123.

40. ALLEMANDS. Souabe : *Schäferlaufmarsch*, ronde de bergers ; marche. Bavière : *Zwiefacher*, danse. (Enr. Süddeutscher Rundfunk, 1953). Tchécoslovaquie : *Ländler*. (Enr. Institut für Musikforschung, Ratisbonne). — Saxe : chanson narrative plaisante ; berceuse. Anciennes colonies de la Volga : « La couronne de roses d'or », chant religieux. (Enr. Institut für Lautforschung, Berlin). Matr. : AJ 124 et 125.

IV. COMPOSITIONS MUSICALES

Carillon des abeilles. — Lausanne, Fœtisch frères, 1911.

5997. — Pièces de piano pour enfants.

Op. 5. *Trois danses*. — Lausanne, Fœtisch frères, 1911-13.

5998, 2264, 2265. — Trois pièces pour piano, dédiées à la mère et à la sœur de l'auteur, et à Mlle Germaine Koïré : *Menuet; Valse; Danse ancienne*. Ces pièces furent gravées séparément, la première par la maison Fœtisch, les deux autres mises en dépôt chez cet éditeur. (Renseignements donnés par M. Georges Arnoux).

5 *Rondes à danser au soleil*, en 3 cahiers. — Paris, Grus, 1913.

L. G. et Cie 6249-6251. — Cinq pièces pour piano, composées en 1911, dédiées à Ricardo Viñès, Paul Budry, Mlle A. Thelin, Mlle G. Roarda van Eysinga, Mme Ansermet.

Trois Poèmes arabes pour chant, piano, violon et violoncelle, extraits du « Jardin des caresses » de Franz H. Toussaint. — Paris, Mathot, 1913.

Z. 702 M. — Trois mélodies composées en 1912, dédiées à Mlle J. L. Rouilly : *L'Heure tranquille; Le Sommeil des colombes; Résignation.* Cette édition fut signalée dans « S.I.M. », 1er fév. 1914, p. 68.

Amours d'Acis le berger. Ariettes printanières pour piano. — Paris, Mathot, 1915.

Z. 733 M. — Cinq pièces composées en 1913, dédiées à Henri Duparc, Ricardo Vinès, Mlle Thelin, Yvonne Floresco, Ernest Ansermet : *Acis chante; Ritournelle pour s'amie; L'inévitable vilanelle; Pour qu'elle danse; On ronde.*

Deux petits poèmes de Jean Moréas. — Genève, Henn, 1919.

A. 251 H. — Deux mélodies pour voix et piano, composées en 1916 : *Une jeune fille parle; Chanson.*

Fünf Wiegenlieder für eine hohe Singstimme und Streichquintett... Cinq berceuses pour voix aigüe et quintette à cordes. — Bucarest, Fundatia pentru literatura si arta « Regele Carol II » (s. d.).

Gravé à Prague. — Cinq pièces composées en 1915 : *Berceuse de la Vierge; Berceuse de la mendiante; Berceuse pour Jésus; Berceuse de la servante pieuse; Le beau carosse.*

Patru cântece populare. — Bucarest, Societatea compozitorilor români (s. d.).

Quatre chansons populaires roumaines harmonisées, pour chant et piano. Première audition : Bucarest, 20 fév. 1926.

Seapte cântece populare armonizate pentru voce si pian. — Bucarest, Societatea compozitorilor români (s. d.).

Sept chansons populaires roumaines harmonisées, pour chant et piano : *Cântec de leagàn; Bolnavă mierla, bolnavă; La o tufă de stejar...*; *Ileano, Ileano...*; trois *Sârbă.* La première chanson fut donnée en 1re audition à Bucarest le 15 décembre 1928 ; la troisième et la quatrième, le 1er mars 1930.

Œuvre demeurée manuscrite : *Cinq romances* pour chant et piano (1914).

Rondeau (Charles d'Orléans) ; *Nocturne* (Moréas) ; *Chanson pour avril* (Csse de Noailles) ; *Les Oiseaux* (Franz Toussaint) ; *En sourdine* (Verlaine). Ces pièces furent exécutées en 1re audition à Bucarest le 20 décembre 1924.

SPÉCIFICITÉ DE NOS CHANSONS DU FOLKLORE [1]

JUSQU'AUX abords de notre temps, et, depuis, de façon sporadique, certaines de nos innombrables chansons ont fait la joie esthétique d'incultes [2] pénétrés de traditions orales. Elles étaient simples d'origine ou s'étaient simplifiées pour avoir séjourné dans les étroits vocabulaires du peuple [3]. Là, des schèmes de pensée immuables, parfois colorés par la brève apparition de rêves chimériques, s'étaient adaptés aux réalités terre-à-terre qui hantaient, bon gré mal gré, chanteurs et auditeurs et emmuraient leurs existences.

---

1. Cet article est le dernier que Patrice Coirault ait écrit. L'aggravation de son mal, puis la mort ont empêché qu'il puisse jamais le terminer.

C'est l'examen d'une des très rares chansons lyriques de notre folklore qui l'avait incité à entreprendre cette étude. La rareté de ces chansons semble, en effet, poser un problème. En comparant plusieurs versions P. Coirault montre qu'il s'agit en réalité d'un faux problème, dû à une terminologie inadéquate : on ne peut se servir de notions appartenant à la littérature écrite pour décrire des œuvres de tradition orale et donc essentiellement mouvantes. Au passage, il dévoile les procédés contestables de certains collecteurs peu scrupuleux.

Les notes laissées par P. Coirault n'ont pas permis d'ébaucher une conclusion à son article. Du moins est-il possible d'entrevoir ce qu'elle aurait pu être : la constatation, faite une fois de plus, que les chansons du folklore n'ont aucune fixité et que c'est dans la mesure où on étudiera précisément les éléments interchangeables ou en constante évolution qui les constituent, qu'on parviendra à saisir ce qui fait leur spécificité : leur perpétuel devenir.

S. WALLON.

2. Sur « inculte » et « inculture », cf. *Notre chanson folklorique* (Paris, 1941), pp. 74-119 : *L'inculte et son apport*.

3. Les incultes du petit peuple, hormis ceux des grandes villes ayant un argot, ne parlaient point entre eux le français officiel, mais un dialecte, un patois ou tout au moins un parler original. Avec un interlocuteur du « bon français », ils conversaient dans le parler appris à l'école, lu dans un journal ou quelque livre, limités alors par un vocabulaire étroit.

On les nommait « chansons populaires »[1] ; et, pour qui n'a pas pris d'elles une connaissance suffisamment approfondie, le terme a continué à leur être appliqué.

« Populaire », cependant, ne révèle rien du processus évolutif qui, à la longue, leur a donné leur caractère essentiel. Cette « popularité » a donc pu devenir en dernier lieu fort maigre. Quiconque, appliqué à faire connaissance avec ces chansons, a tenté de les soumettre à l'étude scientifique (ou s'efforçant de l'être), a eu ainsi au premier chef à rechercher pour elles un nom plus topique. « Chanson folklorique » a paru l'être[2].

Certes, une précision parfaite n'est pas son lot. Mais l'épithète met d'abord en relief un devenir chronique, musical et verbal. Une évolution orale persistante, désormais en voie de s'éteindre, s'est en effet offerte à toutes ces chansons pour les recréer indéfiniment, mettant sur elles sa marque.

« Anecdotique » aurait-il fait figure plus légitime ? Peut-être. En leur très grande majorité ne fondent-elles pas leur contenu sur une anecdote ? Anecdote qu'à tort et à travers, les chanteurs eux-mêmes se sont plu à localiser ? L'objection est, qu'en dépit d'une généralité substantielle, le caractère anecdotique ne leur est pas spécial. D'autres chansons, non folkloriques, demeurées simplement historiques, en sont pourvues. Quant aux chansons d'un folklore à la fois anecdotique et historique, elles sont d'une rareté insigne. Celle du *Roi François prisonnier* est une de ces exceptions remarquables[3]. C'est notre cas le plus net. Trois complaintes sur Biron présentent des épisodes moins sûrs. Quant aux facéties plus récentes sur Dagobert, La Palisse, Malbrou, elles sont à exclure du genre historique, ainsi que la moquerie concernant un roi de Sardaigne ou d'ailleurs.

Des chansons orales recueillies au XIXe-XXe siècle, peu ont une valeur historique. Trois ou quatre se sont montrées en plusieurs versions qui ne permettent point de savoir avec sûreté de

---

1. Cf. *Notre chanson folklorique*, pp. 442-43, la rubrique *Populaire* et ses références. Noter, d'autre part, qu'ayant reconnu l'inaptitude de « lyrico-épique », mon mémoire au Congrès international de musicologie de Barcelone (1936), s'intitulait : *Quelques exemples d'une parenté de timbres notés au XVII-XVIIIe siècle et de certaines mélodies folkloriques.* La plupart de ces exemples, alors inédits, ont servi pour des ouvrages ultérieurs.

2. Cf. à la p. 350 de *Notre chanson folklorique* une définition provisoire, en italique, et, dans *Formation de nos chansons folkloriques*, I, p. 35, le paragraphe : *Tel est le second principe.*

3. Cf. son étude au *Romancéro* de Georges Doncieux (Paris, 1934), pp. 52-60.

quel personnage ou de quel évènement il s'agit. Les restantes n'ont été relevées qu'à deux ou trois reprises, souvent même une seule fois comme la chanson inédite suivante :

Veuve Louise Gaboreau-Coirault, paysanne analphabète octogénaire.



2

Oh, ils ont fait une entreprise (*bis*)
Dedans la guerre il faut aller (*bis*)

3

— Allez, allez, ce dit la mère (*bis*)
Allez, allez, n'épargnez pas ;
L'or et l'argent n'vous manqu'ront pas

4

'lont pas été demi-Lorraine (*bis*)
Q'l'or et l'argent leur a manqué (*bis*)

5

— Faut écrire un'lettre à ma mère (*bis*)
Qu'elle y vende notre château (*bis*)

6

La dam' tout en lisant la lettre (*bis*)
Ell' n'y faisait rien que pleurer (*bis*)

7

Son fils aîné qu'est dans la chambre (*bis*)
Oh qui descend la r'consoler (*bis*)

8

— Pleurez pas tant, ma bonne mère (*bis*)
Nous n'vendrons point notre château (*bis*)

9

Il faut vendre la Grand Châgnière (*bis*)
Aussi les moulins de Bonne Eau (*bis*)

10

Yenverrons d'l'argent à mes frères (*bis*)
L'or et l'argent leur manqu'ront pas (*bis*)

11

Les dam' ell' allont aux fenêtres (*bis*)
Qui les regardiont passer (*bis*)

12

— Oh, ce l'est-il, le roi de France (*bis*)
Celui qui marche le premier ? (*bis*)

13

Dans sa main droite il porte enseigne, (*bis*)
A son chapeau les galons d'or. (*bis*)

14

— Non, ce n'est pas le roi de France (*bis*)
C'est le marquis de Montagnon. (*bis*)

FIN

Au XIXe siècle, les lettrés que séduisait « ce charme indicible propre à la muse populaire, ce tour inimitable de la pensée, du sentiment et de la rêverie » [1], se sont multipliés. Le qualificatif « populaire » a paru à certains des plus érudits insuffisamment distinctif. Il désignait aussi, et avec une logique et une précision bien supérieures, nos chansons de grande popularité, quoique sans évolution orale, composées de fraîche date, à l'époque en cours. Or, une évolution orale est une caractéristique particulière aux chansons en cause ici, et elle leur appartient exclusivement. Continuer à les appeler, elles aussi, « populaires » prêtait à confusion. « Lyrico-épiques » a été choisi. Le parrainage étant de Gaston Paris, le nom devait obtenir une autorité durable auprès des érudits.

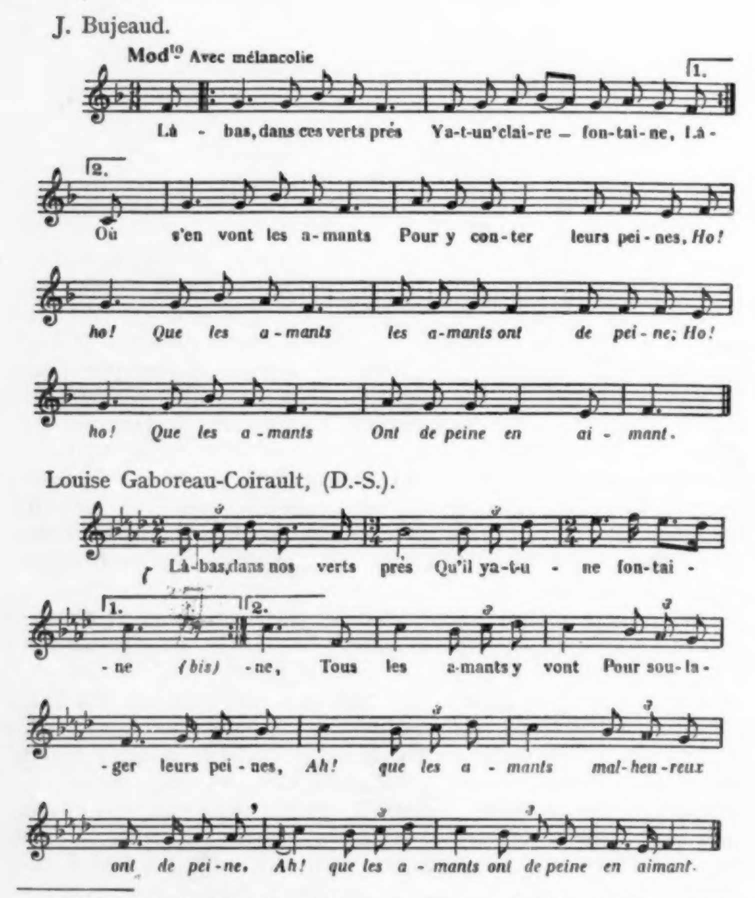
Le second des termes jumelés dans ce pseudonyme ne convenait pourtant qu'à une quinzaine environ des chansons parvenues à ma connaissance. L'une, le *Marquis de Montagnon*, vient d'être offerte en exemple. Mérite-t-elle vraiment cet honneur ? En fait, ses héros ne sont pas plus identifiables que la Pernette, Renaud, l'Escrivette, Marianson, la Porcheronne et leurs analogues tels que Georges Doncieux les « restituait », dans les chansons de son célèbre *Romancéro*. Nous pouvons les tenir pour « épiques » ; nous ne sommes pas en mesure d'établir que chacune d'elle parle d'un seul et même personnage. Seule, peut-être, celle du *Roi François prisonnier* déjà citée ferait exception. Mais, tout épique qu'elle soit, elle est surtout historique.

---

1. Cf. *Formation de nos chansons folkloriques*, I, p. 12, note 2.

La recherche de textes gouvernés par le lyrisme serait-elle plus fructueuse ?

Voici deux versions poitevines de la même chanson. La première a été publiée par Jérôme Bujeaud [1], la seconde a été recueillie en 1901 de la bouche de Louise Gaboreau-Coirault (1816-1904), analphabète [2] :



1. *Chants et chansons populaires des Provinces de l'Ouest* (Niort, 1866, p. 223 ou rééd. 1895, p. 224).

2. On remarquera combien à spécifier au refrain « amants *malheureux* » éclaire le sujet d'une lumière plus vive et impose un sens plus net.

J. Bujeaud

2

Pour moi j'ai bien été
Pour y conter les miennes ;
Mais je n'ai point trouvé
Le sujet qui m'y mène. *Ho !* (etc.)

3

Qu'un gai rossignolet
Chantant à perdre haleine,
Disant dans son latin
Cette chanson certaine :

4

Les filles n'aiment point
Ceusses-là qui les aiment ;
Pour moi je le sais bien,
Car la mienne est de même.

FIN

L. Gaboreau-Coirault

2

Moi j'y ai bien été
Pour soulager les miennes ;
Je n'ai point rien trouvé
Aux bords de la fontaine. *Ah !* (etc.)

3

Que le gai rossignol
Chantant à gorge pleine [1]:

Que pour se marier
Faut en prendre la peine

Et souvent n'avoir point
La fill' que son cœur aime.

FIN

Le contenu sentimental, poétiquement douloureux, de ces deux versions parallèles (les seules de moi connues), est exposé par elles avec une simplicité la plupart du temps identique [2]. Au début, un amant traverse d'une traite la prairie verdoyante, afin de

---

1. Admirable trouvaille visuelle.
2. Cependant l'expression n'est pas dans chacune également simple. La version Gaboreau n'utilise que les formules et les mots les plus communs aux incultes. Celle de Bujeaud est par endroits littérarisée. En devrait-on discréditer les deux volumes de ce dernier ? Au total, leur lecteur reçoit d'eux une impression de sincérité. Henri Clouzot, fils aîné de l'éditeur, était de cette opinion. Au début de son livre *Vieilles chansons des pays d'Ouest* (La Rochelle, 1938), empruntées, sauf la dernière, à la collecte de Bujeaud, il déclare que celui-ci (pour le texte verbal) et sa femme (pour la musique) avaient recueilli de bouche à oreille et publié les chansons telles qu'entendues. Il ne signalait pas les arrangements lettrés qu'on y rencontre parfois. Il est vraisemblable, d'ailleurs, qu'ils soient plutôt attribuables à tel chanteur qui les a fournis ou a celui de qui il les tenait. Sont des plus visibles : l'inversion « où *s'en vont* les amants », le *sujet* qui m'y mène », « cette chanson *certaine* » (où « certaine » a l'air d'une cheville).

parvenir là-bas, aux bords d'une source claire. Ainsi vont à leurs rendez-vous ceux qu'étreint l'amour, livrés tout entiers aux espoirs absorbants de s'y alléger de ses peines.

Au 3e vers du couplet 2, coup de théâtre : le possédé d'amour n'a rien trouvé au bord de la fontaine (version Gaboreau). Plus expressément (version Bujeaud), il n'y a pas trouvé le sujet [1] qu'il escomptait.

On s'attendrait à voir notre chanson s'épancher sur cette nouvelle déconvenue, n'était que, par là, un harangueur et moralisateur, coutumier à notre poésie ancienne, s'égosille à discourir. Et que chante-t-il dans son « latin », le gai rossignol ? Une vérité qui est par trop de toutes nos saisons humaines (quoiqu'il prétende, semble-t-il, n'en admettre l'existence que pendant la seule saison printanière). C'est à savoir que, si aimer et être aimé présuppose qu'on est à deux de jeu, il exige ensuite que l'amour réalise son miracle (hélas éphémère), celui de les unifier.

Advient-il que des filles n'aiment pas les galants qui les aiment ? (version Bujeaud). A eux alors de les faire changer ; car « pour se marier faut en prendre la peine » (version Gaboreau).

Cette moralité s'amplifie pour étoffer une autre chanson ; elle la conclut par quatre couplets sentencieux qui en explicitent le réalisme [2] :

6

Pour en avoir des choux
Faut en semer la graine,

7

Pour en avoir un' femm'
Il faut y prendre peine,

8

Faut y aller l'dimanche et l'jeudi
Et toute la semaine,

9

Il ne faut pas y envoyer,
Faut y aller soi-même [3].

Pas mieux que les précédentes, la chanson ne justifierait l'emploi des mots étrangers au folklore, associés dans le qualificatif « lyrico-épique ». De la suivante, on peut en dire autant, sur trois de ses

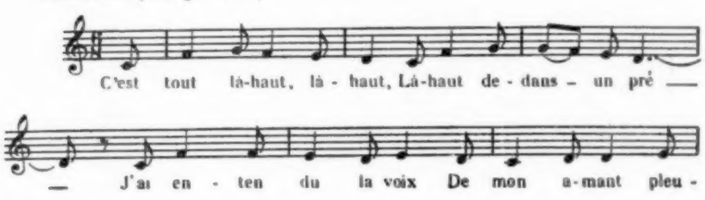
1. « Sujet » que notre langue classique aurait nommé *objet*.

2. La version entière est dans *Formation de nos chansons folkloriques*, II, p. 257. L'air est parent de l'*Allure* (cf. *Parodies bachiques et vaudevilles inconnus*, Liv. VI, 1736, p. 28), timbre très répandu vers 1750. Voir *Formation*... II, p. 258 et suiv. : *La Flamande*.

3. Les inégalités de sa formule strophique montrent qu'elle aussi a été contaminée : 13 syllabes aux couplets 1, 2, 3, 5 (M^7 F^6), 16 aux 4, 8, 9 (M^8 F^8), 12 aux 6 et 7. — Noter que sans addition d'images nouvelles l'œuvre amplificatrice n'est plus qu'insistance. Voir, par exemple à *Formation*... I, p. 21, le couplet : *A la santé d'not' hôte*.

versions avec mélodie, deux exploitent l'air et le refrain utilisés par d'autres chansons [1].

Durieux, *Chants et chans. pop. du Cambrésis*, 1868, 2e série, p. 43. Cambrai. (Air p. IV-V.)



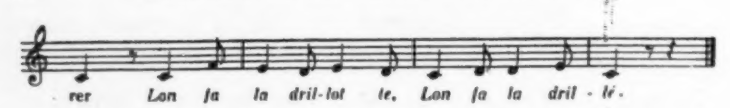
1. Cf. par exemple *La claire fontaine* chez Madel. Langlais-Coirault, Surin, 1902 :



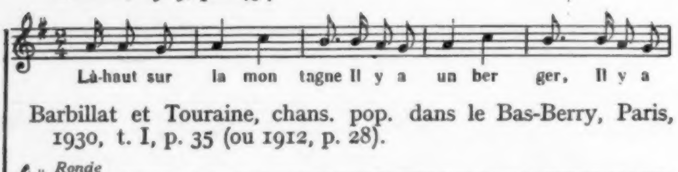
Veuve Rose Richard, Le Taille, Surin, 1904 :



La version de Meyrac (Ardennes) sans air noté (voir tableau ci-après) a aussi pour refrain : *Vous m'avez là* (etc.).

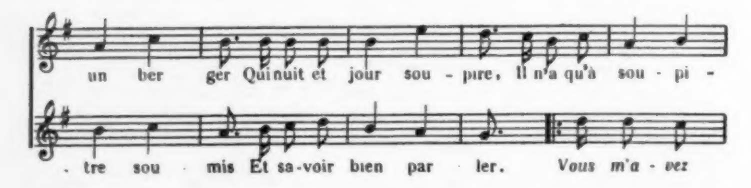


Cormeau, *Terroirs Mauges*, Paris, 1912, p. 101. (Mêmes paroles, Sansair, 1909, p. 243.)



Barbillat et Touraine, chans. pop. dans le Bas-Berry, Paris, 1930, t. I, p. 35 (ou 1912, p. 28).







Les deux dernières de ces trois notations musicales sont des variétés d'un seul air. C'en est très probablement un autre qui est varié par la première. Sa mélodie semble n'avoir pas de parenté directe avec la leur. Seule l'accentuation rythmique résultant d'une durée métrique égale est la même pour les trois notations. Il s'y joint, aux fins de vers, une rime ou une assonance.

D'autre part, aucune des trois mélodies ne paraît revêtir la chanson d'une individualité particulière, d'une personnalité nettement distinctive. Normalement, ce privilège n'échoit — chez nous, tout au moins — qu'au sens déterminé par le texte verbal [1].

---

1. Cf. *Notre chanson folklorique*, p. 195 et ss. (*L'Air*, chap. 3, section 1).

Y aurait-il des exceptions ? Certaines apparences tendraient à le laisser croire. On voit d'anciennes chansons orales dont toutes les versions connues reproduisent identiquement, ou en ne le variant que fort peu, un seul et même air. Ainsi, par exemple, la célèbre chanson de Renaud, d'après les nombreuses versions de tradition orale. L'air typique y est partout reconnaissable. Il ne s'ensuit pas que sa composition ait coïncidé avec la composition des paroles. Presque toujours les deux éléments constitutifs d'une chanson folklorique sont de date différente, l'antériorité appartenant à l'air [1]. L'air d'une version recueillie au XIXe-XXe siècle peut donc ne pas être celui que celle-ci avait à une période antérieure de son existence chansonnière.

Les textes verbaux ci-après témoignent d'une certaine diversité. Celle-ci permet de déceler les flagrantes infidélités à la tradition de certains collecteurs-arrangeurs à qui il n'est, par conséquent, plus possible de conserver notre confiance. Le tableau comparatif est établi d'après l'ordre chronologique des publications. Chaque version est désignée par la première lettre du nom de son collecteur, soit : F = Fouquet, *Légendes, contes et chansons populaires du Morbihan*, p. 176, Vannes, 1857 ; D¹ = Durieux et Bruyelle, *Chants et chansons populaires du Cambraisis*, t. I, p. 72, Cambrais, 1864 ; D² = *id.*, t. II, pp. 43-44, *ibid.*, 1868 ; M = Meyrac, *Traditions... des Ardennes*, p. 273, Charleville, 1890 ; C = Cormeau, *Terroirs mauges*, p. 243, Paris, 1909, (2e éd. 1912) ; B = Barbillat et Touraine, *Chansons populaires dans le Bas-Berry*, t. I, pp. 35-36, Châteauroux, 1930 (1e éd. 1912, p. 28).

Sur les six versions parallèles du tableau synoptique, quatre sont reproduites jusqu'à leur terme (l'une de ces quatre versions (D¹) n'a été transcrite qu'à partir du 5e couplet, les couplets précédents constituant un début différent de ceux qui sont étudiés ici) [2]. Deux versions (D² et B) sont reproduites incomplètement. D² se termine par ces couplets :

---

1. Cf. l'exemple donné par *Notre chanson folklorique*, p. 613 et suivantes.
2. Voici ce début :

1

Voici la saison
Qu'on va couper les blés.

2

Nous irons y voir
Nos amants travailler.

3

Ah, combien, mon amant,
Combien vous suez.

4

Ah, j'ai bel à suer,
Je viens de travailler.

Malgré leur ruticité, ces couplets, sans doute empruntés à une chanson inconnue, semblent être folkloriques.

F	D^1	D^2*
1 Là-haut sur ces montagnes Là-bas dans ces verts prés (*bis*) [Refrain :] *Lon fala déritaine* *Lon fala dérité.*	[Pour les premiers couplets, voir note 2, p. 37]	1 C'est tout là-haut, là-haut Là-haut dedans un pré... [Refrain :] *Lon fa la drillotte,* *Lon fa la drillé.*
2 J'ai entendu la plainte D'un amant soupirer.		2 J'ai entendu la voix De mon amant pleurer.
3 Soupire, amant, soupire, Tu auras beau pleurer.		3 Pleure galant, pleure, Tu as beau pleurer.
4 Tu n'auras point nos filles, Non, sans les demander.	5 On n'a pas les filles Sans les demander,	4 Crois-tu d'avoir les filles Sans les demander ?
5 Encore on les demande Y a d'la peine assez.	6 En les demandant On a du mal assez,	5 Avant d'les demander Il faut savoir parler.
	7 Comment faut-il faire Pour les demander ?	6 Mais comment faut-il faire [identique à D^1]
6 Faut les mener aux danses Avec ell's il faut danser.	8 Les mener à la danse	7 [identique à D^1]
7 Il faut les mener boire, Pour ell's il faut payer.		
8 Il faut les reconduire	Aussi les ramener	[identique à D^1]
Un flambeau allumé.	Fin	8 Son chapeau à la main Il la faut aborder
9 A trois pas de la porte Trois fois les saluer,		[Pour les derniers couplets, voir p. 40]
10 Le chapeau jusqu'à terre, A leur toucher le pied. Fin		

* Pour l'air voir p. 35.

M	C*	B*
	1 Là-haut sur la montagne Il y a un berger... [Refrain :] *Vous m'avez là,* *La deri dera,* *Vous m'avez laissé là.*	
1 A la rive d'un bois Je me suis endormie [Refrain :] *Vous m'avez là,* *La la la la,* *Vous m'avez laissé là.*		
2 [identique à D^1]	2 Qui nuit et jour soupire, Il n'a qu'à soupirer.	
3 Va, tu as beau pleurer, Tu as beau soupirer,		
4 Car on n'a pas ces filles Sans les demander.		1 Pour aller voir les fill's Il faut les demander... [Refrain :] *Vous m'avez là* *Et li ma lira,* *Vous m'avez laisse là.*
5 Tout en les demandant [identique à D^1]		2 Il faut être soumis Et savoir bien parler.
6 Il faut les m'ner au bal Et les fair' bien danser.	3 Faut les mener au bal Et les faire danser.	3 Si y a le bal en ville Il faut les m'ner danser.
7 Il faut avoir l'air civil Et savoir bien parler.		
8 Quand ell's ont bien dansé Il faut les ramener,	4 Quand le bal est fini [identique à M]	4 [identique à C]
9 Le chapeau sous le bras, Le flambeau allumé,		
10 Près du seuil de la porte Lui donner un baiser	5 Sur le seuil de la porte Il faut les embrasser. Fin	5 Sur le pas de la porte [identique à C]
11 En leur disant, ma mie, Allez-vous en coucher. Fin		[Pour les derniers couplets, voir p. 42]

* Pour l'air voir p. 36.

En lui disant : la bell' vous plaît-il de m'aimer ?
Oui, Monsieur, vous dit-ell', j'vous aim'rai volontiers.

Demandez à vot' pèr' s'il veut vous marier,
Ainsi qu'à votre mèr' ce qu'ils veul' vous donner.

J'lui donn'rai un' poulette, un coq'let pour chanter,
Un picotin d'avoin' pour son cheval manger. FIN.

Ces alexandrins (dédoublés, si on veut, en distiques par leur forte césure intérieure) ont dû souffrir de plusieurs déformations inopportunes ou non satisfaisantes pour une logique de lettré. Notamment, on aurait dû avoir :

Demandez à *mon* pèr' s'il veut *me* marier — A *mon* père, à *ma* mèr' ce qu'ils veul' *me* donner.

Car cette version D², comme la suivante M, est chanson de femme et d'un naguère où la volonté paternelle était, pour la fille, la loi. Quant à l'ironie humoristique du dernier couplet, elle a pu illustrer certaines chansons folkloriques analogues et non moins facétieuses. C'est au père (ou à la mère suppléante) qu'il convient de prêter ce couplet. Devant les petites erreurs ou incorrections de langage [1] assez habituelles aux incultes, on est porté à croire que le texte publié est l'image fidèle du texte chanté. Les introductions de 1864 et de 1868 (t. I, pp. 1-29 ; t. II, pp. 5-26) ne parlent pourtant pas de la fidélité des collecteurs. Estimait-on alors que la sincérité et la bonne foi devaient être à un collecteur chose naturelle, allant de soi [2] ?

Barbillat et Touraine, par contre, en auraient-ils douté ? A la préface de B, de 1912 (reproduite en 1930), ils déclarent : « Cette moisson... ne contient rien qui soit de notre composition [3] »... « Nous avons mis notre point d'honneur à transcrire scrupuleusement ce qui nous a été chanté » [4]. Cependant, un autre son de cloche s'échappe aussitôt : « Si nous avons, par-ci par-là, retouché

1. Entre autres variantes, D² a noté : « Oui, Monsieur, *vous* dit-elle » au lieu de « *lui* », et : « je vous aim'rai » au lieu d'un possible « je vous *aim'rais* » ; au couplet : « Pour son cheval manger » pourrait être : « A son cheval pour manger ».

2. Les remarques faites sur la composition des « chants populaires » et leurs vicissitudes sont très pertinentes. Par exemple : « On voit qu'ils sont l'œuvre de gens plus habitués à agir qu'à raisonner ». Pourtant, voici la fin d'une phrase visant les chants incomplètement cités : « Nous avons impitoyablement retranché tout ce qui pouvait blesser la morale... » (t. II, p. 23).

3. Éd. de 1912, p. XIV ; éd. de 1930, t. I, p. 23.

4. Éd. de 1912, p. XV ; éd. de 1930, t. I, p. 23.

— oh ! si peu ! — certains contresens... par trop grossiers, du moins nous n'avons jamais altéré ni la ligne mélodique ni l'expression de la pensée »[1]. On a seulement « adouci » ou « supprimé » des « verdeurs ». On a fait un « choix » des « variantes les plus jolies, celles qui se tenaient le mieux et qui portaient le plus nettement accusé le caractère de la musique berrichonne. Et pour les paroles, nous avons procédé de façon analogue, cherchant à nous rapprocher... de ce que dut être le texte original »[2]. En outre, les collecteurs ont reçu du président d'une société berrichonne et de son chef d'orchestre des textes « judicieusement établis »[3]. Leur collecte n'a donc pas été publiée telle qu'entendue, comme l'exigent les disciples scientifiques. Elle ne saurait en conséquence être utilisée que sous toutes réserves et après avoir, si possible, subi la comparaison avec de plus dignes de foi.

Les chansons folkloriques de cette nature (rondes à danser, surtout) aiment à débuter sur une formule passe-partout comportant parfois plusieurs vers. Les cinq versions précédant B l'ont fait ; trois (F, D^2, C) avec un début similaire ; deux (D^1, M) avec, chacune, un début particulier. La sixième, elle (B), écartant ces routines, entre de plain-pied dans le sujet. Son couplet-clé ouvre le thème aux suivants, chargés de le développer et de l'expliciter. Les collecteurs auraient-ils ignoré les versions parues avant la leur ? Pas toutes en tout cas. B a en effet ses couplets 4 et 5 identiques, ou presque, à ceux de C (qui leur font face dans le tableau comparatif). Aux trois précédents couplets, B équivaut à M, sauf que le premier vers de M, au couplet 7, « Il faut avoir l'air civil » est aggravé au second couplet de B en : « Il faut être *soumis* »[4]. Une forme nouvelle : « S'il y a un bal en ville » (B, couplet 3) a dû naître à l'ère de la bicyclette. Le « seuil » de la porte (M, couplet 10 et C, couplet 5) est un peu pléonastique ; on l'a donc savamment remplacé par le « pas » qui, chose curieuse, avait appartenu à la version la plus ancienne (F, couplet 9). Le « flambeau allumé » a disparu. Il avait figuré à F, couplet 8 et à M, couplet 9. Mais ce genre d'éclairage était désuet au XXe siècle. Par contre, voici les cinq couplets nouveaux de B, entièrement inédits :

1. Éd. de 1912, p. XV ; éd. de 1930, t. I, p. 24.
2. Éd. de 1930, I, p. 20. Quelques autres falsifications de ces collecteurs ont été signalées par les *Recherches*, V, pp. 579-580 et *Formation de nos chansons folkloriques*, II, p. 180, note 1.
3. Éd. de 1930, I, préface, p. 27.
4. « Soumis » paraît un peu fort.

6

Et dire : Adieu mignonne,
Adieu, ma bien-aimée

7

Sans les mauvaises langues
Nous serions mariés.

8

Mais il est encor' temps
La bell' si vous l'voulez

9

Ce soir d'écrir' les bans,
Dimanch' les publier

10

Et pour le carnaval
Nous serons mariés.

FIN

Les vers sont bien frappés ; trop aisément, sans doute. Et leur plaidoyer vertueux se référant aux écritures du mariage paraît bien représenter un apport récent.

En s'additionnant, ces remarques font ressortir combien les cinq derniers couplets de B — tant dans leur conception que dans leur facture — sont empreints de modernité, c'est-à-dire trop manifestement post-folklorique. On ne peut donc, à y bien regarder, être surpris que, des très nombreux documents imprimés ou manuscrits examinés et dépouillés afin de parfaire notre connaissance de la chanson du folklore, aucun n'ait présenté ces couplets.

Le fait serait-il regrettable ? Peut-être.

Veuillons supposer un instant qu'au lieu de n'avoir pas été produits dans des publications antérieures à 1912, ces couplets ou de très analogues aient pu être relevés dès 1812, voire dès 1712 environ. Ils auraient eu, de ce fait, de fortes chances de se montrer ensuite quelque part au cours du XIXe-XXe siècle où les collecteurs de chansons ont recherché ce qui subsistait des folklores de jadis. A l'instar de couplets présumables littéraires d'origine, puis devenus folkloriques [1], ils auraient alors peu ou prou folklorisé. Ils auraient, sans doute, à plusieurs reprises fait une apparition parmi nos traditions orales où les efforts du folklore collectif les auraient limés, les transformant en versions variées. Certains de leurs tours s'y seraient constitués en quelques-unes de ces généralités assez communes du folklore chansonnier. Les traditions orales en ont façonné de significatives, les unes d'obédience masculine, comme ce refrain déjà cité plus haut :

Ah, que les amants malheureux ont de peine,
Ah, que les amants ont de peine en aimant !

1. Cf. la note 2, p. 339 de *Notre chanson folklorique*.

les autres, toutes féminines, comme celles-ci :

Les garçons (ou : Les hommes) sont volages,
Comme la feuille au vent,
Les filles (ou : Les femmes) sont fidèles
Comme l'or et l'argent [1].

. . . .

Patrice COIRAULT.

---

1. *Poésies populaires de la France*, V, ff. 462 et 466, reproduits au t. II, du recueil d'E. Rolland, p. 242 (Paris, 1866). — D'autres formes, moins heureuses sont données par Pauline Duchambge : « La tête des hommes va comme le vent — Et celle des femmes va toujours grondant » (Cf. E. Rolland, t. II, p. 241). Voir aussi : Gôthier, *Recueil de cramignons*, p. 24 et 26 (Liège, s. d.), reproduit par Meyrac, *Traditions.... des Ardennes*, p. 227 et Terry et Chaumont, où un air est joint, p. 16.

CHARLES-QUINT ET LA MUSIQUE ESPAGNOLE [1]

Il est toujours bien présomptueux de consentir à un seul homme une influence décisive sur la marche des idées et des arts de son temps. On l'a fait pour Louis XIV qui aurait a-t-on dit « royalisé » les lettres françaises et que l'on rend ainsi responsable de la naissance de ce style classique très particulier à la France [2]. Pour l'Espagne en tout cas il semble bien difficile, dans le domaine de la musique — celui qui nous intéresse aujourd'hui — de ne pas concéder à l'avènement de Charles-Quint un rôle important, car s'il est un art auquel la personnalité de l'empereur et sa singulière destinée politique ont ouvert des voies nouvelles, c'est bien la musique. Et cela, non seulement parce que l'empereur étant fort instruit en cet art a pu imposer dans ce domaine ses préférences personnelles, mais aussi parce que tout au long de sa vie itinérante, il a entraîné à sa suite des musiciens qui ont à leur tour répandu et imposé en Espagne le style musical de leur pays. Il faut dire que ces musiciens que Charles-Quint avait choisis dans ses Pays-Bas, appartenaient à cette école du Nord qui, depuis bientôt un siècle, tenait partout le premier rang et qui dominait incontestablement le monde musical. Si bien qu'a été longtemps répandue l'opinion qu'il n'y avait aucune musique en Espagne avant la venue des musiciens néerlandais, et Van den Straeten (pour ne citer que celui-là) s'exclame : « Hélas, la belle musique espagnole date seulement de la seconde moitié du XVIe siècle et de la première moitié du siècle suivant [3] ». Si l'on entend

---

1. Conférence prononcée à l'Institut des Hautes Études de Belgique le 16 mars 1959.
2. P. Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, Paris 1935, p. 520.
3. *Charles Quint musicien*, Gand 1894, p. 56.

par « belle » une musique qui adopte l'écriture polyphonique complexe des franco-flamands, alors on peut accorder à l'opinion du musicologue belge une part de vérité. Mais il n'en est pas moins vrai que l'Espagne n'avait pas attendu l'avènement des Habsburg pour découvrir la musique flamande, car les échanges artistiques entre Espagne et Pays-Bas étaient depuis longtemps établis lorsque Charles-Quint vint au pouvoir, et la musique espagnole avait déjà acquis ses caractères essentiels. Les *Cantigas* du roi de Castille Alphonse X le Sage, les motets du fameux manuscrit de *Las Huelgas*, les chansons et les danses religieuses du *Llibre Vermell* de Montserrat, les chansonniers constitués à la fin du XVe siècle et dont le plus célèbre est le *Cancionero de Palacio*, sont des monuments qui suffisent à prouver que depuis plus de deux siècles il y avait dans ce pays une musique nationale.

Ce qu'il nous importe de préciser aujourd'hui, c'est où et dans quelles circonstances Charles-Quint a pu entendre cette musique typiquement espagnole, quelle fut son opinion à ce sujet et quelles conséquences a pu avoir pour l'avenir de l'art musical en Espagne l'avènement de ce souverain étranger. La relation qu'a écrite Laurent Vital, domestique de Charles-Quint, du premier voyage de celui-ci en Espagne, nous fournit de précieux renseignements sur tous les petits détails trop souvent négligés par les écrivains plus officiels, et permet de reconstituer les réceptions, fêtes et cérémonies auxquelles fut convié l'empereur.

Déjà sur le bateau qui le menait vers son nouveau royaume lors de son premier voyage en 1517, tous les soirs après les prières, les membres de l'équipage lui chantaient des « chansons de dévotion » sur la Passion du Christ et autres pieux sujets, « tout en langage castillan » précise le chroniqueur Laurent Vital [1]. Dans les petits villages durant la marche de deux mois vers Valladolid, les habitants accueillent joyeusement l'empereur. A Colombres, les jeunes filles viennent sur la place devant sa chambre « chanter et danser de si bonne, joyeuse et lourde fachon que chascun y eult du bon passe temps » [2]. Plus tard, toutes agenouillées elles chantent plusieurs chansons « à l'apeau », c'est-à-dire sur la petite flûte [3]. A San Vicente de la Barquera, deux cents jeunes filles, accoutrées à la morisque avec des anneaux

1. L. P. Gachard et C. Piot, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*. III, *Premier voyage de Charles Quint en Espagne de 1517 à 1518*, par Jean Vital, Bruxelles, 1876-1882, p. 70.
2. *Id.*, p. 111.
3. *Id.*, p. 113.

aux oreilles, des sonnettes aux bras, aux jambes et à la ceinture, accompagnent Charles et sa sœur jusqu'à leur logis « chantant et jouant de leurs instruments selon la manière du pays qui estoient comme tambourins à ung font bien estoffé de sonnettes ». Sans qu'on les en prie, elles viennent à plusieurs reprises en dansant au son de leur tambourinet à cloquettes et de leurs chants « et respondoient leurs marches et sonnettes si bien au ton et voix de leurs chansons, que rien mieulx ». Tout cela « semblait bien nouveau au Roy et à toute la seigneurie », ajoute Vital qui établit alors une comparaison avec les filles bien différentes de son pays [1].

Durant les divers séjours que fit l'empereur en Espagne, certaines villes lui font un accueil triomphal ; on y célèbre aussi avec pompe les événements importants de sa vie privée et politique et, pour certaines de ces manifestations il arrive que des livrets mentionnent la participation musicale. Dès 1516 à Séville, on avait hissé à l'alcazar des oriflammes en l'honneur de la reine Jeanne et de Charles après une procession solennelle à laquelle avaient participé les joueurs d'instruments « muchos atabales y trompetas y duçainas y chirimias » [2]. Dix ans plus tard, l'empereur faisait une entrée triomphale dans cette ville qu'il avait choisie comme lieu de ses noces et où il est accueilli « con mucha musica de diversos instrumentos reales » [3]. Le poète Diaz Tanco de Frexenal qui consacre à cette cérémonie son premier *Triumpho*, rapporte qu'on y chanta aussi des chansons portugaises et une chanson de circonstance écrite spécialement pour les deux époux et dont il nous donne les paroles [4]. En 1527, Valladolid fête la naissance du prince Philippe, et c'est encore ce même poète qui nous transmet tous les détails dans son *Triumpho natalido*. Il s'agit cette fois-ci d'une véritable repré-

---

1. L. P. Gachard et C. Piot, *op. cit.*, pp. 113 et 116.
2. J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid 1903, p. 17, nº 2.
3. D. Ortiz de Zuñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... desde el año de 1246... hasta el de 1671*, Madrid, 1677, p. 489.
4. V. Diaz Tanco de Frexenal, *Triumpho nuptial Vandalico sobre el inclito casamiento del invictissimo Carlo Quinto emperador de Rhoma y rey nuestro con la serenissima doña Ysabel emperatriz y reyna christianissima en la inclita y nobilissima ciudad de Sevilla*, dans *Los veinte triumphos* (S.l.n.d.) (Fac-simile, Madrid 1945). — Voici le refrain de la *Canción :*

Sienel mundo falleciesse
nobleza y amor de dios
no fallesiera en los dos [transformé pour la fin : *Famas faltara en los dos.*]

sentation avec de nombreux personnages symboliques et on y relève les chants des Signes du zodiaque et des Planètes ; pas moins d'une centaine de villes d'Espagne y sont représentées parmi lesquelles Compostela accompagne ses chants à la vihuela et Taraçona à la guitarre, Soria chante des « cantos de gloria » à la mémoire des rois d'Espagne, tandis que d'autres dansent « a la morisca », que Madrid et Valladolid chantent les psaumes de David, Talavera, Elche et Ribadeo des chansons pieuses et que Perpiñan et Villanueva dansent au son des rebecs et des cornemuses. Le poète signale aussi les instruments étranges de Nieva qui exécute une danse qu'on n'avait pas vue depuis deux mille ans, les « musicas singulares » de Bañares, les danseurs de race étrangère de Baça et toutes sortes de détails pittoresques qui font de son poème un vivant tableau de la fête folklorique extraordinaire qui dut se dérouler à cette occasion [1]. En 1528, Charles se rend à Valencia pour y recevoir l'hommage de ce royaume et son médecin Francisco de Villalobos rend compte à l'archevêque de Tolède de la fête du Corpus qui se déroula ce jour-là, les nombreuses représentations, la cathédrale illuminée de deux millions de torches (candelas), le festival de danses valençaises qui eut lieu le lendemain et dura de cinq heures à minuit, et auquel participèrent cent-quatre-vingts danseurs [2]. Diaz Tanco de Frexenal dans son *Triumpho receptorio valentino* admire le luxe véritablement impérial de cette fête à laquelle contribuèrent, dit-il, pas moins de mille instruments tandis que dans les rues et les jardins s'élevaient les chants les plus suaves [3]. En 1533 à Zaragoza, l'impératrice et ses enfants sont reçus solennellement par les notables de la ville précédés d'une foule de ménestrels [4]. La même année à Barcelona où Isabel est allée accueillir Charles, on fait au couple royal une réception au son des trompettes, timbales, sacqueboutes et hautbois dont Juan de Revenga nous a laissé le récit [5]. Cependant Tolède célébrait aussi ce retour impérial par une procession solennelle tandis que toute la ville résonne de la musique des ménestrels hauts et bas, en nombre tel qu'on n'en avait jamais vu autant et qui participent aux

1. *Triumpho natalido Hispano sobre el próspero nascimiento del excelente y inclito señor don filipo...*, dans *Los veinte triumphos*.
2. J. Alenda y Mira, *op. cit.*, p. 22.
3. *Triumpho receptorio Valentino sobre la triumphante entrada del invictissimo Carlo quinto emperador semper agusto en la inclita ciudad de Valencia*, dans *Los veinte triumphos*.
4. J. Alenda y Mira, *op. cit.*, p. 28, n° 82.
5. *Id.*, p. 30, n° 83.

courses de taureaux, jeux de cannes et fêtes de nuit qui se déroulent durant plusieurs jours [1]. En 1541, c'est Palma de Majorque qui accueille l'empereur venu à la rencontre de sa flotte qui doit de là appareiller pour Alger. Un petit opuscule très rare nous décrit les cinq arcs triomphaux dressés dans la ville, les personnages allégoriques portant sur des banderolles des vers latins à la gloire du défenseur de la chrétienté, les sonneries de trompettes qui accompagnent l'empereur jusqu'à la Seu où sonnent les orgues et où il entendra une messe solennelle [2]. Même l'arrivée de François Ier en terre espagnole après la défaite de Pavie est saluée à Barcelone par la musique des ménestrels habituels qui l'accompagnent jusqu'à sa demeure située au milieu de délicieux jardins d'orangers [3].

A côté de ces cérémonies publiques et officielles, la vie de tous les jours offrait à l'empereur bien des occasions d'entendre la musique de ses nouveaux sujets. Car nous savons quelle place importante était réservée aux intermèdes musicaux dans bien des demeures seigneuriales d'Espagne. Dès 1466, le baron Rosmithal de Prague avait fort apprécié le concert instrumental qu'avait offert à ses hôtes pendant le repas le duc de Medinaceli et où le baron tchèque signale entre autres les deux Maures qui jouaient de leurs grands tambours « al estilo morisco » [4]. Mais la Chronique du Condestable Miguel Lucas de Iranzo constitue certainement le document le plus vivant pour nous permettre d'imaginer le rôle de la musique dans les palais, ici celui de Jaen, durant la deuxième moitié du XVe siècle, et comme il est probable que sur ce point les coutumes n'avaient guère changé quarante ans plus tard, on peut sans trop d'audace reconstituer ce que purent être les contacts de Charles-Quint avec la musique espagnole. Évidemment chaque fois que le Condestable sort de chez lui, ses trompettes et timbales le saluent et l'accompagnent. Le jour de ses noces, le 25 janvier 1461, le cortège nuptial est précédé de la foule de ses instrumentistes « atavales, trompetas bastardas é italianas, chirimias, tamborinos, panderos y foxos » [5].

---

1. *Id.*, p. 31, n° 84.
2. *Libre de la benaventurade vinguda del emperador y rey don Carlos en la sua ciuta de Mallorques y del recebiment que li fonch fet, Mallorques*, 1542, (Paris, Bibl. Nat. Rés. Oc. 1535).
3. J. ALENDA Y MIRA, *op. cit.*, p. 20.
4. *Viajes por España de Jorge de Einghen, del Bàron Leon de Rosmithal de Blatna...* traducido, anotados y con una introduccion por D. Antonio Maria FABIÉ, Madrid 1879, p. 183 (*Libros de antaño*, VIII).
5. *Memorial historico español*, t. VIII, Madrid 1855, p. 47.

On remarquait aussi « una copla de tres ministriles de dulzaynas, que mui dulce y acordadamente sonaban. » Au baptême de sa fille participent deux trompettes batardes et quatre italiennes, hautbois et timbales, tandis qu'à celui de son fils le chroniqueur note deux paires de très grandes timbales, trois ou quatre tambours, une « copla » de trois joueurs de hautbois, cinq ou six trompettes bâtardes et italiennes [1]. A Anduxar, aux noces du trésorier Fernan Lucas, outre les nombreux instruments habituels, le duc de Medinasidiona avait envoyé de Séville une sacqueboute [2]. Durant le repas jouent chacun leur tour tantôt les hautbois, tantôt le clavecin, tantôt aussi se font entendre de bons chanteurs [3]. Après les banquets, tous les convives, y compris les hauts dignitaires de l'Église et de l'Université qui sont en 1464 les hôtes du comte, chantent des « rondelas » et des « cosantes » [4]. Et, bien entendu, on danse en toute occasion au son des chirimias, pour Noël, pour l'Épiphanie, pour Pâques, pour les mariages, pour les baptêmes. Certaines cérémonies relatées dans cette Chronique sont plus typiquement espagnoles, par exemple l'aubade qui est donnée au Comte par ses instrumentistes : tandis que les trompettes et timbales restent dans le corridor en arrière, les hautbois, les chanteurs et tous les instruments « mas suaves y dulzes » se tiennent à la porte de la chambre [5]. Par exemple aussi la pittoresque description de la promenade que font le jour de Pâques le Comte et sa suite à la Fontaine de la Peña, à un quart de lieue de la ville : viennent d'abord les joueurs de cornemuses (« gaytas ») escortés de tous les enfants de la ville qui se joignent à la fête, puis un des timbaliers du Comte avec ceux de la ville suivis de dix cavaliers deux par deux en bon ordre ; un peu en arrière tous les autres timbaliers avec les trompettes bâtardes et italiennes, enfin le Condestable et tous les cavaliers de la cité avec les chirimias et les dulzaynas [6]. En ce qui concerne l'empereur, Laurent Vital relate « comment le président du Grant Conseil de Vailledoly festoya le Roy et sa baronnie ». Durant le dîner « ce sembloit ung paradis de délices que là estre, pour l'armonye et doulce résonnance, tant de divers

---

1. *Id.*, p. 265 et 388.
2. *Id.*, p. 445.
3. *Id.*, p. 447.
4. *Id.*, p. 165.
5. *Id.*, p. 161.
6. *Id.*, p. 174.

instruments, que de bonnes gorges, et doulx accortz qui là jouoient et chantoient, chascun à son tour »[1].

Évidemment, tout cela ne nous dit pas ce qu'on exécutait lors de ces cérémonies et il faut rappeler ce qu'était alors l'état de la musique espagnole, quels étaient les genres pratiqués avant la venue de l'empereur, car c'est pendant le règne de ses grands parents, Isabelle et Ferdinand, que s'était véritablement affirmé un art national, et la musique qu'il eut l'occasion d'entendre procédait directement de cette tradition des Rois Catholiques. La grande originalité de l'Espagne d'alors, c'est la qualité, la variété de ses instruments, ainsi que viennent de le montrer assez clairement tous les documents que nous avons examinés. Un autre document, d'art plastique celui-ci et beaucoup plus ancien, reconstitue, pour nos yeux tout au moins, ce que pouvaient être les exécutions instrumentales traditionnelles. Au palais Gelmirez de Saint Jacques de Compostelle, l'archevêque avait fait sculpter sur les murs de sa salle de festins des groupes de musiciens dont les rapprochements n'ont pas pu être le fait du hasard et qui reproduisent certainement les formations les plus fréquentes, les plus recherchées. La variété extraordinaire de ces ensembles laisse deviner la qualité des concerts que l'archevêque offrait à ses hôtes. D'ailleurs si l'imprimerie musicale était bien peu active en Espagne au début du XVIe siècle, alors que l'Italie et les Pays-Bas lançaient sur le marché toute une littérature nouvelle, aussi bien à Valence, qu'à Cordoue, Leon, Salamanque ou Alcala, les seuls ouvrages imprimés sont des recueils de pièces pour le luth. Dans le catalogue de l'exposition organisée à Barcelone pour le troisième centenaire de la mort de Charles-Quint l'an dernier dans la section consacrée à *La Cultura española en la época del Emperador*, la musique n'occupe que dix-huit numéros, dont sept concernent des recueils pour le luth, le reste étant constitué de méthodes de plain chant ou livres de liturgie et du traité sur les instruments de Bermudo[2]. Les luthistes Luis Milan, Alonso de Mudarra, Luis de Narvaez, pour ne citer que ceux-là, ont gagné assez de réputation pour qu'il soit inutile d'y insister et il n'est d'ailleurs pas question de refaire ici l'histoire de la musique espagnole au XVIe siècle, mais d'essayer d'en isoler tout ce qui, pour les oreilles de l'empereur,

---

1. L. P. Gachard et C. Piot, *op. cit.*, p. 254.
2. *Carlos V y su época, exposicion bibliografia y documental*, Barcelona 1958, pp. 319-321.

devait sonner neuf. Si l'on en croit les chroniques du temps il n'a lui, au contraire, que les instruments de parade et de guerre dont on ne rapporte jamais les qualités exceptionnelles et, sur le bateau qui l'emmène en Espagne, Vital ne signale que les trompettes, fifres et tambourins qui donnent l'aubade et sonnent trois fois par jour pour annoncer les repas. Le gentilhomme anonyme de la Maison de l'Empereur qui a rédigé la chronique de l'expédition d'Alger ne manque pas de remarquer les habiles cavaliers arabes qui se dévalaient en la plaine en faisant « très grant huée, cryant tous comme enragiez, ayans grans nombres de petitz tambours qu'on porte à cheval et aultres infinitz instrumens ayant tel sons comme musettes »[1]. Si nous ne savions pas déjà que la musique instrumentale était de qualité en Espagne, cela nous serait confirmé par le seul fait que Charles l'appréciait et que ses joueurs d'instruments furent toujours choisis parmi les Espagnols. Ils participaient à l'exécution de la musique profane au palais, et neuf d'entre eux eurent même l'honneur de l'accompagner à Bologne en 1530 [2]. Le célèbre clavicordiste Francisco de Soto apparaît parmi les « musicos da camera » en 1528 et la même année, parmi les douze ministriles, on remarque le joueur de vihuela Martin Sanchez [3]. En 1538, Cabezón, qui depuis 1526, était organiste de l'impératrice Isabel, fait partie des ménestrels de Charles.

Un autre génie de la musique espagnole, ce par quoi de nos jours encore elle se distingue de la plupart des pays d'Europe, c'est l'originalité, la vitalité, la diversité de son folklore. Nous avons vu que chez le Condestable de Jaen, à tous propos, lors des fêtes religieuses ou familiales, on chante des *cosantes*, c'est-à-dire des chansons à danser de caractère populaire. Les *ensaladas*, cette autre forme de chanson typiquement nationale, conservent aussi beaucoup de traces de la musique traditionnelle espagnole et ont perpétué les thèmes de bien des chansons folkloriques que le compositeur associait et variait en une sorte de madrigal burlesque assez semblable à la fricassée française. Or le compositeur le plus célèbre en est justement Mateo Flecha que Charles-Quint avait choisi comme maître de chapelle des infantes. C'est aussi au domaine du folklore qu'appartiennent les chansons que l'empereur entendit dans les campagnes lors

1. L. P. Gachard et C. Piot, *op. cit.*, p. 422.
2. H. Anglés, *La Música en la corte de Carlos V*, Barcelona 1944, p. 36.
3. *Id.*, p. 35.

de sa longue marche vers Valladolid en 1517 et aussi celles qu'on exécutait pour les réceptions solennelles où chaque région garde le caractère propre de son langage musical et où l'on retrouve bien des traces pittoresques d'un folklore authentique. Même dans le *Villancico* tel qu'on le trouve dans le *Cancionero de Palacio* par exemple, qui abandonne les vieilles formes nationales pour adopter le nouveau style polyphonique importé des Pays-Bas et d'Angleterre, on retrouve aussi, bien des éléments populaires. Encore en 1945, Marius Schneider a recueilli d'un berger d'Andalousie, une chanson folklorique dont paroles et musique se retrouvent dans un villancico de Mudarra, *Dime a do tienes las mientes* avec quelques variantes qui doivent représenter une version plus ancienne de la chanson populaire [1]. Les luthistes Narvaez, Mudarra, Valderrabano ou Pisador, puisent dans le répertoire des vieux *romances* et aiment adapter pour leur instrument les chansons aussi célèbres que *Conde Claros, Durandarte* ou *Fontefrida.*

Qui dit folklore dit essentiellement musique orale, improvisation. Les événements historiques sont le prétexte de compositions spontanées qui n'ont jamais eu évidemment l'ambition de faire œuvre savante. Après une victoire sur les Maures en 1462, le roi de Castille Enrique IV désire que l'on en perpétue le souvenir par un *romance* (sorte de chanson de gestes) qu'il fait exécuter aussitôt par les chantres de sa chapelle [2]. Après la victoire de Toro sur les Portugais, qui marquait la fin de la pacification de l'Estramadure, la reine Isabelle vient à Trujillo et demande que l'on compose sur ce glorieux sujet des « coplas » qu'un de ses bouffons vient lui chanter [3]. Le *Cancionero musical* de la Bibliothèque Colombine à Séville, copié au XVe siècle, conserve encore beaucoup de chansons qui perpétuent la mémoire d'événements importants : la prise de Ronda en 1482, le siège de Baza en 1489, la prise de Grenade en 1492, la mort de la reine mère Isabelle [4]. Cette coutume justifie le titre un peu inhabituel que le musicologue anglais Trend a donné à son ouvrage sur l'Espagne : *The Music of Spanish history* dans lequel jusqu'à l'an

---

1. *Un Villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina*, dans *Anuario musical*, 1955 (X), pp. 79-83.
2. *Memorial historico español*, t. VIII, p. 76.
3. *Memorial historico español*, t. VI, p. 107. [Avec le texte des *coplas*].
4. J. B. TREND, *The Music of Spanish history*, London 1926, pp. 116-119 (*Hispanic notes and monographs*, X).

1600 il a pu retrouver dans la musique le reflet de l'histoire de ce pays.

Enfin, même à l'église, le folklore avait aussi ses droits. A Elche dès le XVe siècle, on jouait pour l'Assomption un mystère pour commémorer la victoire que le roi Jaime avait remportée sur les Maures en 1365 [1] ; à Valence les cérémonies de la Fête-Dieu (Corpus Christi) avaient été fixées dès 1446 par un décret qui stipulait entre autres que, dans la procession, dix-huit jeunes enfants de douze ans, figurant des anges, devaient chanter les louanges du saint tandis que six instrumentistes, en costume d'anges eux aussi (« omens sonadors »), devaient les suivre deux par deux en jouant continuellement [2]... Lors de cette fête, on représentait le mystère de *San Cristobal* dont on trouve la première mention en 1449 [3] et le mystère de *Adán y Eva* qui date du début du XVe siècle et dans lesquels la musique qui nous a été conservée appartient à ce folklore religieux si particulier à l'Espagne [4].

Ce sont des compositions de ce genre qui nous ont été conservées dans le manuscrit de Montserrat que l'on désigne sous le nom de *Llibre Vermell* et qui contient les danses et les chants religieux de caractère populaire qu'exécutaient les pèlerins lors des romerias à l'abbaye. Car en Espagne, comme le dit Anglés, on chante et on danse, aussi bien sur les places que dans l'église et les moines de Montserrat permettaient à l'intérieur de l'église la danse « a ball redon » dans laquelle hommes et femmes se tiennent par la main ; car la danse, pensaient-ils, exalte les sentiments de joie spirituelle [5]. Ce manuscrit montre combien le peuple espagnol était attaché au chant et à la danse populaires. La danse est d'ailleurs en Espagne le nœud central de toute manifestation musicale et nous avons vu que chez le Condestable de Castille, on dansait en toute circonstance, avant le repas, après le repas, le soir et aussi la nuit. Mais il s'agit là d'une danse de cour sans grande originalité. La danse folklorique — si vivante de nos jours encore en Espagne — offrait aux hommes du nord un spectacle beaucoup plus inhabituel et la pittoresque description que donne Laurent Vital des danses qu'exécutèrent pour l'empereur les deux

---

1. J. Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, dans *Diccionario biografico y critico*, Valencia 1903, p. 62.
2. *Id.*, p. 97.
3. *Id.*, p. 99.
4. *Id.*, p. 107.
5. H. Anglés, *El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, dans *Anuario musical*, 1955 (X), pp. 45-78.

cents jeunes filles du petit port de San Vicente de la Barquera, toutes vêtues à la morisque, montre assez combien ces danses andalouses étaient nouvelles pour eux tous. Voici ce qu'il nous dit : « Cy par manière de récréation, vous diray ung petit des cérémonies et contenance de leur danse et de une non pareille danseresse, selon que je l'ay veu et retenu... A la vérité, ce me sembloit ung songe ou resverie de ce que je veis à ceste danse... elles (les jeunes filles) se mirent en une carolle, comme on faict à une ronde danse, sans se tenir par les mains, pour tant que de l'une tenoient leur tambourinet et de l'aultre en jouoient de leurs doigtz dessus. Ainsy que ces filles estoient en train de chanter, jouer et faire merveilles, entra dedans la carolle une grosse laide court-botte, à rouges yeux... Ainsy qu'elle estoit soeulle au milieu d'icelle carolle, se print à faire merveilles tout en dansant et les aultres la regardoient, comme si elle les enseignoit et aprendroit... Et la grosse courte-botte jouoit et fringoit de ses doigtz, puis les moulloit de sa salive et s'en estricquoit le froncque de peur d'estre hurée en quoy faisant elle monstroit qu'elle sçavoit bien faire les petits mitrus et agios que ces femmes font quand elles regardent au miroir, combien que ses cheveux fussent noirs comme poivre... Or n'est-il point à croire, qui ne l'a veu, comment ceste-cy faisoit la petite boucquette avec ses grosses lèvres, par où elle sembloit qu'elle fist la moé : mais sa bonne contenance suppléoit à ses petites imperfections. Parfois elle faisoit des petitz saultz de costé et des marches et avant-marches de meismes, tout en soubzriant et comme si le cœur luy disoit gogo, a cause de la grande assemblée des gens de court qu'elle voyoit entour elle... mais elle avoit un esperit esveillé et ung josne cœur en une vielle caige... Au regard de faire fringhes, virades, estrades, elle en estoit l'oultrepasse, et ne veis jamais à fille de si rude taille faire ce que ceste fille-cy faisoit. Quand une bonne pièce eult dansé seulle en ceste carolle, là où la bonne grâce et science se monstroit, là, comme la chiévetaine et superintendante ayant authorité et commandement par-dessus les aultres, feist seigne à une belle josne fille qu'elle entrast en ladicte carolle avec elle : ce que elle feist. Et à la venue de l'aultre, nostre court-botte luy feist l'honneur à la mode des compaignons, en luy monstrant que ainsy feist ; puis luy bailla le bout de son mouchoir à tenir, et luy faisoit tout plain d'apertises ; et souvent, en levant son bras, faisoit muchier l'aultre par dessoubs, en luy faisant faire le faict et le défaict, et toutes les aultres jouoient tousjours de leurs tambou-

rinetz, en marchant et dandinant des piedz pour faire mieulx sonner leurs clocquettes, qui estoient de bons acors ; et respondoient leurs marches et sonnettes si bien au ton et voix de leurs chansons que rien mieulx. Là nostre danseresse s'en venoit tout dansant, les mains aux costéz, par forme de braghe (bravade), et sembloit qu'elle venist pour jouster contre celle belle josne fille... mais, à l'approchier passoit oultre sans l'attoucher. En effect furent tant d'abiletés faictes que c'estoit ung songe. Puis après dansèrent ladicte carolle deux aultres belles puissantes filles qui aussy point ne se y faindroient... Après que ce passe-temps eult duret assés bonne pièche, en faisant l'honneur à la seigneurie, elles se rethirèrent pour en aller faire aultant ailleurs. Je crois que de touttes ces filles je ne vois nulles qui n'eussent les oreilles perchiées, là où pendoient diverses jolitez, comme clocquettes, les aultres des croisettes ou des verges d'argent, et se avoyent leurs poictrines enrichies et parées de quarquans, de noirs cordons à nœuds, là où il y avoit des patenostres de coral, de jayet et d'ambre, tout ainsy que elles l'entendoient. Aussy jamais je ne veis chose que tant provocast à rire que ceste danse. Qui ainsi riroit de la danse des filles de par dechà, elles cuideroient que on s'en mocquast : mais le rire devant celles dont je parle, c'est tout le contraire, car de tant plus qu'on en rit mieulx s'en contentent, tant sont-elles de bonne sorte, et cuident qu'on rit d'aise et que la chose plaise aultant aux regardans que à elles. Par ceste extime faisoient de bien en mieulx, et de plus fort en plus fort »[1].

On ne peut pas dire que cet homme du nord ait très bien saisi l'esprit de la danse andalouse, car s'il montre une certaine admiration pour la virtuosité de la danseuse, on ne sent pas de réelle adhésion, mais plutôt de la surprise teintée d'un léger mépris.

Enfin il est un autre genre musical typiquement espagnol que l'empereur n'a pas pu ignorer, c'est cette forme de théâtre mêlé de musique, sur des sujets religieux dans les *Autos*, ou profanes dans les *Eglogas*, et qui avait alors tant de succès, genre dans lequel se sont illustrés quelques-uns des grands noms de la musique espagnole au XVIe siècle : Lucas Fernandez et Juan del Encina par exemple, ces poètes-musiciens qui ont pratiqué très tôt l'art du récitatif qui deviendra plus tard en Italie le stil nuovo. Une de ces pièces, l'*Egloga Real*, composée spécialement pour la venue de Charles-Quint en Espagne par le Bachiller de la Pradilla, fut représentée en sa présence à Valladolid en décembre 1517. Les

1. L. P. GACHARD et C. PIOT, *op. cit.*, pp. 117-120.

louanges du nouveau roi sont dites par quatre bergers qui chantent pour terminer, selon la coutume, un *villancico*, en s'accompagnant sans doute sur leurs instruments car le poème fait plusieurs fois allusion non seulement au talent de chanteur des bergers (« Crispino, que es gran cantor »), mais aussi aux instruments qu'ils ont apportés et dont ils se proposent de se servir, une harpe, une chirimia et deux rebecs [1]. Il y avait aussi, pour l'usage moins officiel, des représentations peut-être moins artistiques mais qui montrent la vitalité du genre. Lors de la naissance à Jaen de la fille du Condestable de Castille en janvier 1465, on simule un combat entre chrétiens et Maures portant barbes postiches, au son des trompettes, timbales et buisines (añafiles) [2]. Pour la fête de l'Épiphanie, les Rois mages offrent leurs présents avec grand bruit de trompettes, timbales et bien d'autres instruments [3].

Donc ce que l'empereur entend sur sa terre d'Espagne, c'est d'une part de la musique instrumentale et quelquefois aussi du chant accompagné au luth ou à la guitare, d'autre part des chansons et des danses folkloriques. Que pouvait penser d'un tel art un homme formé aux leçons d'un Bredemers lui-même issu d'une tradition musicale bien différente, habitué à l'écriture complexe qui satisfait à « cette passion nordique pour le contrepoint » comme le dit si justement le méditerranéen Liuzzi. De plus pour l'empereur, la musique est avant tout le moyen le plus digne d'honorer et de louer Dieu, ainsi que l'avaient dit avant lui les Rois Catholiques. Or tous les textes que nous avons étudiés concernent surtout la musique profane qui gardait un caractère indubitablement espagnol car c'est elle qui restait la plus intimement liée à la sensibilité de ce peuple si naturellement doué pour le rythme, l'expression, l'union intime des paroles et de la musique.

Sans doute y avait-il aussi en Espagne de bonnes chapelles. Si Charles n'avait pas rétabli celle de Ferdinand qui avait compté jusqu'à vingt-cinq chanteurs, la cathédrale de Séville avait une organisation musicale solidement établie par les statuts de 1255 et, à la fin du siècle, on pouvait dire que sa chapelle ne le cédait dans tout le pays qu'à la chapelle royale [4]. A Tolède, dès la recon-

---

1. E. Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen...*, Dresden, 1911, pp. 210 et suiv. (*Gesellschaft für romanische Literatur*, Bd. 27).
2. *Memorial historico español*, t. VIII, p. 263.
3. *Memorial historico español*, t. VIII, p. 76.
4. D. Ortiz de Zuñiga, *op. cit.*, p. 93.

quête en 1085, on avait organisé une chapelle musicale. A la *Capilla Real*, édifiée à Grenade par les Rois Catholiques à côté de la cathédrale, l'ambassadeur vénitien auprès de Charles-Quint constate que la messe est chantée par un bon chœur de musiciens, et il remarque que le duc del Infantado à Guadalajara entretient une chapelle d'excellents chanteurs [1]. Mais, dans ce cas encore, on peut se demander si les exécutions musicales à l'église étaient conformes à ce que l'empereur avait coutume d'entendre. Bien peu de documents sont assez révélateurs pour nous permettre de prendre parti, car trop souvent on se contente de noter que la messe fut chantée « avec la plus grande solennité ». A Jaen, quatre ou cinq chapelains la chantent avec l'orgue ; le jour de l'Épiphanie après les vêpres, le *Te Deum* est chanté « très dévotement », les chapelains et les orgues chantant et jouant alternativement les versets [2]. Le jour de la fête de Saint-Luc, la procession sort de l'église alors que les orgues entonnent le premier verset du *Te Deum* auquel tous les hommes répondent, et la procession avance au son de l'orgue, tandis qu'elle s'arrête lorsque les hommes chantent [3]. De plus, les instruments tenaient aussi une grande place à l'église et il est plus d'une fois fait allusion — à Tolède par exemple — aux « ministriles de la Sancta Yglesia » [4]. A la fin du XVe siècle et au début du XVIe, il y avait à l'église de Montserrat des instruments à cordes et à vent qui étaient soit accompagnateurs, soit solistes. La chapelle d'Aragon avait aussi ses « ministrers » qui prenaient part à l'exécution des messes et des motets [5]. Mais, sans doute n'était-ce pas là ce que demandait Charles car, si dans des circonstances particulières, lorsque pour le carême par exemple, il veut vacquer au service de Dieu plus solitairement et « tant mieulx examiner sa conscience », il se retire quelques jours avant Pâques au monastère des Cordeliers d'Olivaris où Vital note que c'était un plaisir « de leur oyr faire le service divin » [6], cependant on peut dire que pour les cérémonies de l'église, l'empereur n'accepta jamais que les chanteurs et la musique polyphonique de son pays. Dans tous ses voyages, il se faisait suivre de sa chapelle de chanteurs dans

1. *Viaje por España del magnifico Micer Andres Navajero, embajador de Venecia al Emperador Carlos V*, Madrid 1879 (*Libros de antaño*, VIII), pp. 292 et 250.
2. *Memorial historico español*, t. VIII, p. 133.
3. *Memorial historico español*, t. VIII, p. 166.
4. J. ALENDA Y MIRA, *op. cit.*, p. 31, n° 84.
5. H. ANGLÉS, *El Llibre Vermell*... p. 50.
6. L. P. GACHARD et C. PIOT, *op. cit.*, p. 261.

laquelle on ne relève jamais un seul nom espagnol et cette « capilla flamenca » ne fut jamais considérée comme une institution espagnole dans les livres de chancellerie de la Maison de Castille. Même à Majorque, avant l'embarquement pour Alger, la messe est chantée à la Seu, nous dit-on « ab solennitat de tota la capella dls musichs de sa Magestat »[1]. Peut-être faut-il en conclure que le chant à l'espagnole heurtait les oreilles d'un musicien habitué à des voix et à un style tout différents. Déjà en 1499 à Rome, on avait reproché aux trois Espagnols qui exécutèrent la Passion chez le pape de mêler la manière espagnole (« morem Hispaniarum ») à la coutume romaine[2]. A Mantoue, en 1496, était arrivé chez le marquis de Gonzague un jeune homme qui venait de Milan et qui chantait admirablement comme un séraphin et aussi à la manière espagnole[3]. Il s'agit probablement du chant accompagné au luth si en faveur dans les deux péninsules, alors que la polyphonie du nord exigeait des masses sonores peu pratiquées en Espagne où l'on a toujours préféré le chant individuel qui permet un art plus personnel par un emploi plus raffiné de ces ornements que l'on appelait alors « passaggi ». J'ai dit ailleurs les raisons plus sentimentales que politiques que l'on pourrait alléguer pour expliquer cette anaphylaxie de l'empereur et aussi combien il est surprenant que la musique espagnole, si individualisée, n'ait exercé aucune influence apparente sur le style de ces compositeurs du nord qui, comme Gombert et Créquillon, ont accompagné l'empereur en Espagne à la tête de sa chapelle[4]. On ne trouve en effet dans leur œuvre aucune chanson espagnole (mise à part celle de Gombert dans le Cancionero d'Uppsala), aucune messe construite sur un thème d'Espagne et aucun d'entre eux n'a pratiqué le chant au luth. Tout cela s'oppose formellement à l'opinion de Mitjana lorsqu'il affirme que les chansons populaires espagnoles ont exercé « sur les artistes de tous les pays cette attraction qui subsiste encore de nos jours »[5].

Quant aux spectacles de rues et aux décorations triomphales

---

1. *Libre de la benaventurade vinguda del emperador... Mallorques* 1542, f° C vii^ro^.
2. A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe à la fin du XVIe s.*, Paris, 1940, p. 185, n. 2.
3. P. Canal, *Della musica in Mantova*, dans *Memorie del R. Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti*, vol. 21, 1879, p. 664.
4. *Les Échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Philippe le beau et de Charles Quint*, dans *La Renaissance dans les provinces du nord*, Paris, 1956, pp. 51-61.
5. Encyclopédie Lavignac, 1re partie, t. IV, p. 1955.

par lesquels les villes honoraient la venue de l'empereur, faut-il accepter sans restriction l'opinion de Kernodle lorsqu'il affirme que les représentations espagnoles semblèrent à Charles-Quint bien pauvres à côté de celles des Pays-Bas [1] ? Certes le style en était bien différent et pas du tout influencé par cet italianisme renaissant qui commençait à pénétrer les villes du nord. Nous sommes loin des somptueuses décorations dont s'orna Bruges en 1518 [2], de même que, pour la musique, les chansons monodiques qui animent ces spectacles sont fort éloignées des motets polyphoniques que les soixante-dix chantres de Cambrai exécutèrent lors de la venue de Charles en 1540 [3]. Mais l'Espagne avait un autre idéal que celui de la fastueuse Bourgogne et les Capitulos del reyno ne cessaient de réclamer plus de simplicité dans le train de maison [4]. A ce propos l'historien de Charles-Quint Karl Brandi remarque fort justement : « En face du nationalisme hispanique qui avait déjà fourni à la littérature le type du gentilhomme pauvre qui ne connaît que Dieu, le roi et son honneur, Charles en tant que Bourguignon représentait, il faut le dire, un idéal moins détaché des biens de ce monde » [5]. Les Espagnols ne déclaraient-ils pas eux aussi avec un certain mépris : « Ces pays ne vivent que pour le commerce. »

De même en musique, la discrétion de la monodie accompagnée, le naturel de la chanson folklorique, la rigueur de la psalmodie grégorienne s'opposaient à la complexité de la polyphonie, à la science élaborée du contrepoint, au volume sonore des puissants chœurs flamands. Aussi lorsque les historiens ont coutume de dire que durant son séjour de sept ans en Espagne — de 1522 à 1529 — Charles devint espagnol, cela ne correspond que partiellement à la vérité ; car avoir un pays c'est aussi accepter sa civilisation et les formes de son art. Or en musique l'empereur ne semble pas avoir accepté celles que lui offrait son nouveau royaume. Par contre, pour Philippe dont il voulut faire un Espagnol, il choisit uniquement des maîtres de musique espagnols, sachant de quel poids dans l'adoption d'une patrie pèse la musique

---

1. G. R. Kernodle, *From art to theatre*, Chicago 1944, p. 59.
2. R. du Puys, *La Tryumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advenement de treshault... prince Monsieur Charles... en sa ville de Bruges l'an mil. V. cens et XV...*, Paris (s. d.).
3. N. Bridgman, *La Participation musicale à l'entrée de Charles Quint à Cambrai le 20 janvier 1540* (à paraître).
4. K. Brandi, *Charles-Quint*, trad. de l'allemand par G. de Budé, Paris 1951, p. 142.
5. *Id.*, p. 341.

pour celui qui, comme lui-même, la place au premier rang des arts. Peut-être avait-il regretté de ne pouvoir adopter sans réticence l'art de ce pays dont il savait bien que son successeur devrait faire désormais le centre politique de son royaume. Si Philippe II doit être considéré comme « le vrai mécène de la musique espagnole »[1], Charles-Quint n'en a pas moins contribué à lui donner sa physionomie particulière en imposant à l'Espagne la musique et les musiciens de ses Pays-Bas. Faut-il, comme l'a fait Soriano-Fuertès dans son histoire de la musique espagnole, accuser les Flamands d'avoir ruiné les antiques écoles de son pays[2] ? Ce serait aller un peu loin, de même qu'il n'est pas possible d'adopter l'opinion diamétralement opposée de Eslava ou de Van der Straeten lorsqu'ils nient l'existence de toute école espagnole avant la venue de Charles-Quint. Je serais tentée pour ma part, d'accuser malgré tout ces nouveaux arrivants d'avoir détourné l'Espagne de son génie propre. Certes, elle y a trouvé une voie brillante et l'épanouissement de la musique religieuse polyphonique avec Morales, Guerrero ou Victoria suffit à prouver que la collaboration fut féconde, tout au moins dans ce domaine, bien qu'il soit peut-être regrettable que, au lieu de se créer un répertoire religieux national les compositeurs se soient nettement inspirés du style néerlandais. Mais surtout, ce pays a du même coup abandonné les formes traditionnelles de son art le plus authentique et la chanson profane typiquement castillane qui avait été l'une des gloires musicales de la cour de Ferdinand et Isabelle, cède peu à peu le pas, car si l'Espagne dans la seconde moitié du XVIe siècle participe glorieusement au grand mouvement musical européen, ses compositeurs adopteront désormais un style et un langage qui ne doivent plus rien à l'héritage national des siècles précédents.

Nanie Bridgman.

---

1. H. Anglès, *La Música en la Corte de Carlos V*, p. 141.
2. M. Soriano Fuertès, *Historia de la música española desde la venida de los Fenicos hasta al año* 1850, Madrid, 1855-1859, II, pp. 106-109.

DOMINIQUE PHINOT ET DIDIER LUPI MUSICIENS DE CLÉMENT MAROT ET DES MAROTIQUES

A deux reprises, j'ai eu l'occasion d'attirer l'attention sur le chansonnier de Phinot et Lupi : à propos des pièces de Maurice Scève mises en musique [1], puis dans une édition de l'*Adolescence* de Marot [2]. Ce chansonnier est très mal connu [3]. Le présenter, avec un répertoire des chansons : tel est l'objet du présent article.

Voici d'abord l'intitulé des trois recueils dont nous parlerons [4] :

Premier Livre, contenant trente et sept chansons nouvellement mises en musique par Dominique Phinot. A Lyon, en rue Mercière, à l'enseigne de la Foy, chez Godefroy et Marcellin Beringen, frères, 1548 [5].

Second Livre, contenant vingt et six chansons nouvellement mises en musique par Dominique Phinot. La suite toute conforme.

Tiers Livre contenant trente et cinq chansons nouvellement mises en musique par Didier Lupi second. La suite toute conforme.

Remarquons-le, c'est une imposante provision que les frères Beringen livraient ainsi. Une centaine de chansons nouvelles. Et données presque d'un coup : car il est clair que les trois livres parurent (nouveau style) entre Pâques 1548 (puisqu'ils portent

1. Voir *Maurice Scève et la Musique*, dans le recueil collectif *Musique et Poésie au XVI*e *siècle*, 1954.
2. *L'Adolescence Clémentine*, de Clément Marot, Paris, Colin, 1958. (Voir l'index musical, à la fin du volume.)
3. L'indication de Baudrier (*Bibliogr. lyonnaise;* voir III, 31) d'après Du Verdier (I, 466) est presque insignifiante.
4. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. (4 parties). Le Superius du 2e livre de Phinot se trouve aussi à la bibl. de Växjö en Suède.
5. Pour tous ces livres, privilège du 4 août 1547, daté de Chateau-Thierry, Lazare de Baïf (maître des requêtes de l'hôtel) présent.

déjà le millésime 1548) et l'été de la même année (puisque la dédicace du dernier livre est datée du 25 août).

La gloire n'avait certainement pas entouré cette naissance. Les éditeurs ? Originaires d'Allemagne, les frères Beringen, Godefroy et Marcellin, viennent à peine de faire leurs débuts à Lyon : Godefroy, seul, en 1544 ; puis (il fait de mauvaises affaires), la société qu'il forme avec son frère, en 1545. Godefroy est mieux connu que son frère : il est l'ami de Ducher, de Nicolas Bourbon, de Dolet. Mais ils vont tous deux assez vite disparaître [1].

Les compositeurs ? Il ne semble pas que Phinot se soit fait largement illustre. Dominique (nommé parfois Domenico) Phinot ou Finot [2] est connu pour des compositions publiées de 1538 à 1603 [3]. Mais principalement pour des œuvres religieuses (motets, psaumes et messe). Ses grands éditeurs lyonnais étaient depuis 1547 les Beringen, Godefroy et Marcellin : comme pour le chansonnier dont nous parlons.

Quant à Lupi, on n'est même pas sûr que ce soit lui, le « Lupi » nommé par Rabelais (au nouveau prologue du *Quart Livre*) dans une énumération pourtant généreuse [4]. Didier Lupi [5] a publié chez les Beringen sa musique pour le *Premier livre des chansons spirituelles* de Guillaume Guéroult (1548) et pour les *Psaumes* de Gilles d'Aurigny (1549) [6]. C'est ici, vers 1548, son moment exact de notoriété : ce qui expliquerait que Rabelais le nommât bientôt dans son Prologue [7].

Les amis ou mécènes du groupe ? Nos livrets offrent l'avantage de porter des dédicaces assez explicites. Nous disposerons donc d'un petit répertoire des personnalités lyonnaises qui s'intéressèrent à l'édition. Donnons ces textes.

---

1. Voir là-dessus Baudrier, *loc. cit.*
2. Voir sur lui DU VERDIER, I, 466 ; BAUDRIER, III, 37 ; EITNER, *Musik-Sammelwerke*, 1877, p. 782 ; A. W. AMBROS, *Gesch. der Musik*, III, 305 et 349 ; FETIS, *Biogr. des music.*, 2e éd., VII, 41 ; G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954 ; Peter HANSEN, dans *Renaissance News*, III (1950), pp. 35-36. Phinot est généralement considéré par les musicologues comme un compositeur de musique religieuse, et son originalité en ce domaine est reconnue (communic. de M. F. Lesure). Voir aussi *Grove's dictionary of music*, 5e éd., Londres, 1954, VI, 718.
3. Deux chansons dans *Venticinque canzoni francesi...*, Venise, Gardane, 1538. Divers morceaux dans les collections de Nicolas du Chemin et d'Adrien Le Roy, et dans le *Parangon des chansons* de Jacques Moderne.
4. Éd. Lefranc, p. 54, n. 224.
5. LA CROIX DU MAINE, I, 166 ; DU VERDIER, I, 462.
6. BAUDRIER, III, 47 et 49. Et DOUEN, *Cl. Marot et le psautier huguenot*, I, 456.
7. Notre Lupi se disait « second » sans doute par référence au Cambrésien Jean Leleu dit Lupi, mort en 1539 (cf. note à Rabelais, *loc. cit.*).

[Dédicace du premier livre]

A noble et vertueux seigneur
M. NICOLAS BAVE,
D. Phinot.

Vaquant ces jours, non à l'oisivité
Mais au loisir que Musique demande,
En ces chansons me suis exercité,
Pour en après les mettre en la commande
De ta vertu, qui de soy me commande
Plus que le cœur à toy tout adonné.
Mais pour autant que l'affection grande
De César Gros, nostre affectioné,
Ce mien labeur t'ha voué et donné,
Comme tout sien je le te recommande.

[Dédicace du second livre]

Au seigneur César Gros,
son singulier amy
D. Phinot.

Je penserois non avoir satisfaict
A l'amytié qui nous est singulière
En la vertu que j'ay veue en effect
Au seigneur Bave et à vous coustumière,
Si, tout ainsi comme luy la première,
De mes chansons n'eussiez l'œuvre seconde.
Parquoy vous pry de m'estre pour lumière
Avecques luy, pour plus cler veoir le monde.

[Dédicace du troisième livre]

Aux vertueux
messire Anthoine Barthélemy,
Joseph Cinamy, Jhérosme Michel, Joseph Alnolfin,
Alaman Orsuccio, Jean-Baptiste Barthélemy,
Vincent Carniccion, Lucoys,
D. LUPI SECOND, salut.

La familiarité (vertueux seigneurs) que j'ay eu envers vous, depuis que suis en ceste ville de Lyon, aussi les bénéfices receuz de vous

(lesquelz ont esté et sont si grands qu'impossible me seroit vous faire égale récompense) m'ont donné hardiesse, vous présenter et dédier ce mien livret de chansons tel qu'il est, certes avec grand diligence imprimé. Lequel (bien que ne soit à comparer à la haulteur de voz esprits) vous plaira recepvoir pour en user comme de chose totalement vostre, tant l'œuvre comme l'autheur, en attendant chose de plus hault stile. Ce que (aydant le Créatur) aurons en brief. Nostre Seigneur vous conserve et prospère tousjours de bien en mieulx.

A Lyon, ce vingt et cinquiesme d'aoust M.D.XLVIII.

Ainsi va se définir un aspect nouveau de la société lyonnaise et de ses milieux cultivés, à la grande époque de la Renaissance lyonnaise, je veux dire entre 1535 et 1560, puisque nous sommes ici vers 1550. Avec sa nature mixte franco-italienne, et ses curiosités mêlées (poétiques et musicales) en des familles de protecteurs politiques et marchands.

Le principal protecteur de Phinot [1] fut apparemment César Gros. Il s'agit ici d'un personnage assez considérable. César Gros, sieur de Saint-Jouaire ou Saint-Joire, atteignait vers 1550 la notoriété. Il devait être à plusieurs reprises échevin de Lyon, de 1553 à 1571 [2]. Il habitait près de la Pêcherie, donc dans la presqu'île entre Saône et Rhône juste avant le Pont de Saône en descendant ledit fleuve [3]. Ce consul avait assez de rang pour que, venant à Lyon, le duc de Savoie Emmanuel-Philibert choisît sa demeure pour y descendre, en octobre 1559 [4]. César Gros devait mourir en 1577 [5].

---

1. Nicolas Bave doit appartenir à la famille Bava. Cette famille est connue, en Savoie (voir notamment B. N., *Pièces originales*, 232, dossier 5150), et au Piémont (cf. Hoefer, IV, 839 ; Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*, t. II, 1e part., p. 557 ; Casati, I, 102). On pourrait penser à Nicolas Bana (*Entrée d'Henri II à Lyon*, éd. G. Guigue, pp. 181, 182 ; lecture sur mss. : faut-il lire *Baua* ?) qu'on voit à Lyon justement en 1548 ; donné comme Gênois.

2. En 1553-1554, 1558-1559, 1564-1566, 1570-1571 (d'après MENESTRIER, *Eloge historique de Lyon*). César Gros est dès 1550 au nombre des recteurs de l'Aumône Générale : cf. *Catalogue de Messieurs les recteurs* (de) *l'Aumône...*, p. 12.

3. Voir *Plan scénographique de Lyon*, feuille 13 de la reproduction.

4. Cf. PÉRICAUD, *Notes et documents...*, au 5 octobre 1559. Voir aussi L. PARIS, *Négociations relatives au règne de François II*, p. 795 (et B. N. ms. lat. 4813, fol. 193). Marguerite de France n'accompagnait pas le duc. (Voir sur sa venue R. PEYRE, *Marguerite de France*, 1902, p. 70, et W. STEPHENS, *Margaret of France*, 1912, p. 213).

5. BRÉGHOT DU LUT, *Nouveaux Mélanges*, p. 398. Voir encore, sur César Gros : *Chronique de J. Guéraud*, p. p. J. Tricou, pp. 115, 117, 119. Il est notamment mêlé en 1559 aux disputes concernant la reconstruction du pont du Rhône. Voir aussi G. PARADIN, *Histoire de Lyon* (1573), p. 380 ; RUBYS, *Hist. véritable...*, p. 408 ; etc.

Sans être nécessairement l'un des principaux foyers de la culture, la maison Gros mérite d'être ajoutée à la liste du mécénat lyonnais, à la Renaissance. Elle eut, parmi les gens de lettres et les artistes, ses amis et ses protégés. C'est ce dont témoignent, outre celles de Phinot, plusieurs dédicaces, aux environs des années 1550-1570. César Gros s'intéresse à Gabriel Symeoni, et le patronne un instant [1]. Au même César Gros Gabriel Chappuys dédiera certains de ses travaux sur Arioste [2]. A son parent Jean-Antoine Gros [3], Barthélemy Aneau et Charles Fontaine dédient quelques œuvres [4]. Un autre seigneur de Saint-Joyre, René Groz, donne à Claude de Rubys une pièce liminaire pour son *Histoire véritable de la ville de Lyon* [5]. Il ne s'agit pas seulement d'une famille consulaire, mais d'une famille lettrée.

Quant aux Italiens auxquels s'adresse la troisième dédicace, tel d'entre eux nous est connu : Jean-Baptiste Barthélemy est le Gio. Battista Bartolommei qu'on retrouve à Lyon aux environs des années 1565-1571 [6]. Mais ne nous sont pas autrement obscures les familles auxquelles appartiennent Joseph Alnolfin [7], Joseph

---

1. C'est évidemment lui, le « Cesare Grosso », ami de Symeoni vers 1560, qui notamment lui recommande de se faire connaître auprès du duc de Savoie (cf. T. Renucci, *Gabriel Symeoni*, p. 108), dont nous venons de voir que César Gros fut l'hôte.

2. Gabriel Chappuys dédie à César Gros sa traduction de *Cinq chants nouveaux* d'Arioste, Lyon, Barthélemy Honorat, 1576. (Bib. Ariostea, Ferrare : cf. sur ce point A. Cioranescu, *Arioste en France*, II, 231) ; et ses *Cinq discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste*, Lyon, 1582 (voir Baudrier, IV, 143). Sur ces éditions, cf. aussi Brunet, I, 441.

3. César Gros semble avoir un fils (Bréghot) et un frère (Tricou, note à Guéraud) de même prénom. Jean-Antoine, valet de chambre du roi, et ses frères, sont des marchands piémontais naturalisés. (*Actes de François I*^er^, IV, 193, 11888 ; sur un Jean-Antoine Gros, voir aussi VII, 709, 28524).

4. A Jean-Antoine Gros, valet de chambre du roi, trésorier des fortifications à Lyon, Barthélemy Aneau dédie (à propos d'un incident lyonnais connu) son libelle *Histoire miraculeuse avenue au mont S. Sébastian*, Lyon, 1552 (cf. Catal. Rothschild, I, nº 641) et son *Imagination poétique* en 1552 (cf. Baudrier, X, 225 et 249). Charles Fontaine lui dédiera une pièce d'étrennes dans ses *Ruisseaux de Fontaine*, 1555, p. 179. (Noter que plusieurs poésies de Fontaine étaient mises en musique dans nos recueils.)

5. Lyon, 1604, en tête. — C'est apparemment le même René Gros dont parle Pernetti, *Lyonnais dignes de mémoire*, I, 427 (absent de l'index).

6. Voir Charpin-Feugerolles, *Les Florentins à Lyon*, pp. 34, 49, 168. Marcel Vigne, *La banque à Lyon*, p. 88. E. Picot, *Les Italiens en France*, p. 134.

7. Les Arnolfini : famille de banquiers italiens à Lyon. Voir Vigne, pp. 87-89 ; Marc Brésard, *Les foires de Lyon aux XV*^e^ *et XVI*^e^ *siècles*, p. 284 ; aussi Vincent Arnoulfin (Arnolfini), *Actes*, VIII, 173, 30858.

Cinamy[1], Jérôme Michel[2]. Avec ces familles, nous ne sommes pas parmi les tout plus illustres Italiens de Lyon : mais tout de même parmi de grands représentants italiens du commerce et de la banque lyonnais.

Nous trouverons en tout cas des gens de bonne ou haute renommée, si nous regardons du côté des poètes dont les pièces étaient ici mises en musique. Tous les poèmes sont ici anonymes. Nous avons pu leur donner une signature pour (à peu près) la moitié des pièces[3].

Voici le tableau d'attribution[4] :

	Livre I	Livre II	Livre III	Total
Clément Marot	27 à 30, 34-35	25	4, 5, 9, 31, 35	12
Charles Fontaine	10, 11, 25	7, 14, 15	3, 29, 32, 33	10
Maurice Scève	1	6, 13	—	3
Mellin de Saint-Gelais	7 à 9, 12, 16 (?)	—	—	5
Anonyme (Chansonnier Attaingnant)	13	—	—	1
Étienne Forcadel	—	1, 20, 26	23	4
Jean Martin	—	21 à 23	—	3
Jacques Peletier	—	5 et 16	—	2
Michel d'Amboise	—	9 et 24	—	2
Claude Chappuys	—	—	30	1

On ne s'étonne pas de trouver en tête le prince des poètes, Clément Marot. En ce qui le concerne, voici les faits saillants. Dans son premier livre, Phinot choisit plusieurs de ses textes, et de toutes époques : des textes qui furent publiés de 1532 à 1544, donc qui s'échelonnent sur toute la production lyrique du poète. Dans son deuxième livre, Phinot oublie Marot (sauf un

1. Familles Cenami, Cinami, Sanami, Senamy, Senami, Cename, etc. Voir Charpin-Feugerolles, pp. 73-74 ; Vigne, pp. 88-89 ; Picot, p. 133 ; *Entrée de Henri II*, p. 111, 211, 212 ; *Actes*, VII, 595, 27390. François Cennami se trouve mêlé au milieu littéraire de Lyon en 1546 (voir Baudrier, IX, 129). André Cenamy (en 1549) et François Cenamy (en 1586) sont recteurs de l'Aumône générale : voir *Catalogue...*, pp. 12 et 35. Voir aussi Cenayme, *Catal. Rothschild*, t. IV, p. 471.

2. Les Micheli sont une famille de marchands lucquois implantée à Lyon. Voir Vigne, p. 89 ; Brésard, p. 284. L'un de ses membres importants à Lyon est Bonaventure Michael ou Michaeli : *Actes*, VI, 23, 19025, et *Entrée de Henri II*, p. 212.

3. Soit 42 pièces (donnant 43 chansons) sur 98 (= 99 avec le double).

4. Dans chacune des trois premières colonnes, les chiffres indiquent le numéro des pièces dans chaque livre.

texte). Dans le troisième, Lupi revient largement à Marot : mais pour ne lui prendre que des textes récents. En effet, trois sur cinq de ces textes n'ont été publiés qu'au mois de septembre 1547, donc quelques mois seulement avant la publication musicale [1]. Un autre est de publication à peine plus ancienne [2]. Au demeurant, Lupi semble avoir connu avant l'impression, par manuscrits, tel ou tel de ces poèmes. Dans l'état actuel de nos connaissances, c'est au moins le cas de la pièce « L'heur ou malheur », publiée pour la première fois (en édition littéraire) en 1549 seulement : la chronologie doit être sur ce point révisée [3].

Toujours à propos des pièces de Marot, étant donné l'importance particulière de l'auteur, considérons dans les dates le travail de Phinot et Lupi par rapport aux autres mises en musique. Nos deux compositeurs ont mis en musique douze pièces. Là-dessus, dans l'état actuel de nos connaissances : huit pièces n'ont été mises en musique que par eux. Pour deux autres (*Si par aymer; Ung gros prieur*) Phinot et Lupi sont les premiers musiciens à avoir travaillé sur elles. Pour deux pièces seulement [4], ils ont travaillé après d'autres.

Pour ce qui est des autres poètes exploités, (touchant du moins la moitié des pièces, celle qui est identifiée), relevons au moins ceci. Charles Fontaine est hors concours, et tout près de Clément Marot. Pour le reste, Phinot semble avoir assez systématiquement cultivé pour son second livre des poètes (Forcadel, Martin, Péletier, d'Amboise) auxquels, pour le premier, il ne devait rien. Il y a là (les deux livres étant publiés autant dire ensemble) quelque chose d'un principe de classement.

A ce qu'il semble, nos musiciens ont tenu à choisir dans l'ensemble des textes poétiques très récents. Sans parler des poèmes de Marot auxquels nous avons fait allusion, deux dou-

---

1. Il s'agit de : « C'est grant pitié », « Tousjours vouldriez », « Tu as tout seul ». Voir P. Villey, *Tableau chronologique des publications de Marot*, p. 118.

2. « S'il m'en souvient ». Jointe seulement à la même date aux éditions de Marot (sept. 1547). Toutefois, déjà publiée anonyme et en recueil collectif, en 1543.

3. P. Villey (*Marot et Rabelais*, p. 362) donnait pour date de première édition : 1549. Cf. Lachèvre, *Rec. collectifs*, p. 428 (dates plus tardives).

4. Huit pièces qu'ils semblent être seuls à mettre en musique : « C'est grant pitié » ; « D'estre amoureux » ; « Las pourquoi donc » ; « L'heur ou malheur » ; « Lynote marmote » ; « On dira ce que l'on vouldra » ; « S'il m'en souvient » ; « Tousjours vouldriez ». Deux pour lesquelles ils donnent la première musique : « Si par aymer » et « Ung gros prieur ». Les deux dernières sont : « Pour ton amour » et « Tu as tout seul ».

zaines de textes (et plus) viennent de livrets de Maurice Scève, Jean Martin, Charles Fontaine, Mellin de Saint-Gelais, Jacques Peletier du Mans, Étienne Forcadel, qui s'inscrivent dans les dates de 1544-1548 [1].

En revanche, le recrutement n'est nullement local, comme tels indices (ainsi dans les préfaces) auraient pu inviter à l'imaginer un peu. L'intention lyonnaise ne perce que dans la pièce d'apologie : « On dira ce que l'on voudra », que Phinot n'a pas oublié de mettre en musique. Plusieurs de nos textes sont pris dans des recueils parisiens, et nos compositeurs ont en revanche dédaigné plusieurs livres lyonnais importants de ces mêmes années : ainsi des poésies de Pernette du Guillet publiées par Jean de Tournes en 1545, de la *Poésie françoise* de Charles de Sainte-Marthe, et plusieurs autres.

Les chansonniers Beringen n'ont pas l'ampleur des séries publiées par Attaingnant, Nicolas du Chemin ou Leroy et Ballard. Avec eux toutefois, il s'agit (à côté du répertoire de Jacques Moderne) d'une page importante, dans l'histoire de la musique lyonnaise. D'autant que par la date ils se situent exactement au moment où, sur le plan littéraire, on va passer de l'époque marotique à la révolution de Ronsard et de Du Bellay. Nous sommes, en 1548, l'année même de la publication de l'*Art Poétique* de Thomas Sebillet : à la veille de la *Deffence et Illustration*. Littérairement, sur le plan du lyrisme, c'est le moment où, à la chanson marotique, va s'opposer l'ode nouvelle.

Touchant le sujet et le style des chansons, on trouvera dans le recueil Beringen un mélange assez caractéristique de l'époque. Aux vers d'amour élégant et poli, dans la tradition précieuse, se mêlent des accents très vifs, volontiers satiriques, dans la tradition gauloise.

Les trois recueils édités par Beringen représentent un total de 98 chansons, soit 97 textes littéraires, une poésie (ci-dessous n° 54)

---

1. Nos principales références renverront aux ouvrages suivants. Michel d'Amboise, *Le Secret d'amours*, Paris, Arnoul et Charles « les Angeliers », 1542. — Maurice Scéve, *Délie*, 1544. — Jean Martin, *Les Azolains de monseigneur Bembo, de la nature d'amour, traduictz d'italien en françoys...*, Paris, Michel de Vascosan et Gilles Corrozet, juin 1545. — Charles Fontaine, *La fontaine d'amour...*, Paris, Jeanne de Marnef, 1546. — Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres* de 1547, cf. la rééd. connue de Blanchemain. — Jacques Peletier du Mans, *Œuvres* de 1547, cf. la réédition de Léon Séché et Paul Laumonier, Paris, 1904. — Étienne Forcadel, *Le chant des Seraines, avec plusieurs compositions nouvelles*, Paris, Gilles Corrozet, 1548. Ouvrages consultés à la Nationale, à la Mazarine et à l'Arsenal.

ayant été mise deux fois en musique. Toutes les compositions musicales comportent les quatre voix classiques (ténor, superius, altus, bassus), sauf deux chansons (« Si le mien » et « Trop loin ») qui sont à cinq voix (superius doublé, en canon) et quatre chansons qui sont à huit voix, chaque partie se trouvant doublée. Il s'agit de : « Par un traict d'or » ; « Qu'est-ce qu'amour » et « Vivons m'amye » ; et également de « Adieu Loyse » (ici, chaque partie en canon).

En tête du livre I, on trouve (hors compte) un canon à quatre, « Le concours discordant accorde » (distique). De même en tête du livre II un canon à douze, « Hault le boys m'amye Margot » (quatrain, plus refrain de deux vers) ; et un canon à trois : « Quiconques soit qui en vertu travaille » (quatrain).

Nous donnons ici, dans une liste alphabétique d'incipits, le dépouillement des trois livres de chansons françaises publiés par les frères Beringen. La référence, pour chaque chanson (exemple : I, 12) indique le livre et le numéro d'ordre de la chanson dans le livre. Nous indiquons à propos des pièces intéressées les identifications que nous avons pu établir, d'après nos notes et une rapide enquête. Quelques détails seront donnés à propos des pièces intéressantes en elles-mêmes : ainsi la pièce « Maugré Saturne », qui touche à la chronique de l'imprimerie lyonnaise et aux usages des typographes. Dans quelques cas curieux, on a relevé les variantes qui séparent sur un même texte l'édition musicale de l'édition littéraire. On sait de reste que des variantes de ce genre n'ont rien d'exceptionnel. Les exemples donnés seront versés au dossier.

RÉPERTOIRE DES CHANSONS

1. *Adieu, Loyse, en ce poinct je m'en vois.*
   (Phinot, I, 36.) Huitain.

   Aimez... ; *Aisé...* : voir Aymés, Aysé...
2. *Amour et Mort ont faict leur assemblée.*
   (Phinot, I, 6.) Dizain.
   Comparer : « Amour et mort ont fait une aliance », Gilles d'Aurigny, *Tuteur d'amour*, 1546, fol. 85.
3. « *Aymés-moy donc* », *une vieille disoit.*
   (Lupi, III, 16.) Huitain.
4. *Aysé travail, puis qu'en luy je repose.*
   (Lupi, III, 26.) Huitain.

5. *Belle ne suis, moins rigoureuse.*
(Phinot, I, 18.) Quatrain. Réponse à : « Plus doulcement traictez ce cœur ».

6. *Bouche de satin cramoysi.*
(Phinot, II, 20.) Septain.
Texte d'Étienne Forcadel, *Epigrammes*, « A une damoiselle » ; cf. son *Chant des Seraines*, 1548, fol. 27 v° ; rééd. dans sa *Poésie*, 1551, p. 139, et dans ses *Œuvres poétiques*, 1579, p. 158. — Rééd., anonyme, dans les recueils collectifs : cf. *Récréation et Passetemps des tristes ;* voir rééd., 1862, pp. 112 et 171. — Comparer Marot : « Bouche de coral précieux ».

7. *Catin, ma gentille brunette.*
(Phinot, II, 14.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine. « A Catin », dans les Épigrammes : *Fontaine d'amour*, 1546, fol. H 8 v°.

8. *Catin m'ha dit que Magdelaine.*
(Lupi, III, 19.) Huitain.

9. *Catin veult que souvent la voye.*
(Phinot, II, 15.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine, « De Catin », dans les Épigrammes : *Fontaine d'amour*, fol. K 6 r°.

10. *Ce corps tant droit, ce clair tainct, ces beaux yeulx.*
(Phinot, II, 11.) Huitain.

11. *C'est grand pitié de m'amye qui ha.*
(Lupi, III, 4.) Dizain.
Texte de Clément Marot, voir éd. Jannet, III, 97. — Anonyme dans *Récréation des tristes*, cf. rééd. cit., p. 53. — Sur cette pièce, voir aussi V. L. Saulnier, dans *Mélanges Daniel Mornet*, p. 12.

12. *Chantres un jour se mettent sur les champs.*
(Lupi, III, 1.) Dizain.

13. *Comme en beauté, grâce et doulceur.*
(Phinot, II, 8.) Huitain (à une Marguerite).

14. *Dame Margot à son amy Brandouille.*
(Phinot, I, 31.) Huitain.

15. *Depuis qu'amour approcha ses eschelles.*
(Lupi, III, 20.) Quatrain.

16. *Dessus l'amour je ne veulx entreprendre.*
(Lupi, III, 17.) Dizain.

17. *D'estre amoureux n'ay plus intention.*
(Phinot, I, 27.) Cinquain.
Texte de Clément Marot, rondeau X ; éd. Jannet, II, 132 ; *Adolescence Clémentine*, éd. V. L. Saulnier, p. 273. B. N., fr. 2335, fol. 82 v°, etc.

18. *De ton amour j'espérois autre yssue.*
(Phinot, II, 3.) Huit vers.
D'être... : voir D'estre...
19. *Doy-je espérer d'avoir eu ce seul bien.*
(Phinot, II, 19.) Septain.
20. *D'un gros baston et à plein poing.*
(Lupi, III, 10.) Dizain.
21. *En chascun lieu et devant et derrière.*
(Phinot, II, 24.) Dizain.
Texte de Michel d'Amboise, *Le Secret d'amours*, 1542, fol. A 4 v°. (Strophe IV de la « Seconde lettre ».) Avec de légères variantes. Voici le texte du *Secret* :

En chascun lieu, et devant et derrière,
Incessamment je te feray prière,
Soit dedans rue, en maison ou église,
Je te diray ma dame singulière.
Tu es mon bien, ma mort, ma vie entière.
Sans toy je suis plus froid que vent de bize,
Sot, muet, sourd, privé en toute guise
De mon bon sens, comme enfant qui trespasse.
Je te requiers par bonté et franchise
Me concéder ta singulière grâce.

Variante de notre texte. Vers 2 : « Des dames la fleur, te faire prière ». Vers 6 : « Sans toy je suis plus froid que la bize » ou « plus froid que bize », suivant les voix (vers faux dans les deux cas).
22. *En feu ardant, belle, vous m'avez mis.*
(Phinot, II, 21.) Sept vers.
Texte de Jean Martin, traduction des *Azolains* de Bembo, 1545, fol. 25 v°. — Réédité, anonyme : *Déploration de Vénus*, éd. de 1547, p. 99 : voir sur ce point A. Cartier et A. Chenevière, article sur *Antoine du Moulin*, dans RHLF., 1896, p. 101.
23. *En regardant la beaulté nonpareille.*
(Lupi, III, 21.) Cinquain.
24. *Frérot un jour aux Cordeliers alla.*
(Phinot, I, 33.) Dizain.
25. *Ha mes amys que je suis en grand peine.*
(Phinot, II, 9.) Dizain.
Texte de Michel d'Amboise, *op. cit.*, fol. H 2 v° : « D'ung bergier qui veoit le loup entre ses moutons et ung prestre qui emmenoit sa femme ». Donné comme pendentif à un texte latin : « Quis furor, o iuuenes ! lupus huic praedatur ouile ».
Voici (d'après l'imprimé littéraire) le texte de cette pièce, qui n'est pas sans évoquer (« J'aime Jeanne ma femme... ») les fameux *Bœufs* de Pierre Dupont :

Ha mes amys, que je suis en grand peine !
Je voy ung loup qui mes moutons marchande :

D'aultre costé ma femme ung prestre emmeine.
Que feray-je, las, je le vous demande ?
Si je m'en voys devers ce loup infâme,
Ce meschant prestre efforcera ma femme.
Et si je veulx au prestre seul entendre,
Tous mes moutons le loup estranglera.
Ma femme, adieu ! te garde qui pourra !
Car je m'en vois pour mes moutons deffendre.

On notera dans l'imprimé musical la variante (vers 3) : un prestre « amène ». Petite absurdité, qui gêne pour le sens et pour la construction : on croirait que c'est la femme qui amène un prêtre, non un prêtre qui emmène la femme.

L'affabulation de l'anecdote peut jouer notamment (par parodie, sans irrespect) sur la parabole évangélique de la brebis perdue.

26. *Ingrate suis maintenant à ton dire.*
(Phinot, I, 20.) Huitain. Réponse à : « Quand je te voy, mon cœur tremble et souspire ».

27. *Je l'hay perdu bien meschamment.*
(Phinot, II, 7.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine, « De la perte d'un anneau », dans les Épigrammes : cf. *Fontaine d'amour*, fol. H 7 v°.

28. *La dame qui tant te farfouille.*
(Lupi, III, 33.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine, « A quelque amy », dans les Épigrammes : cf. *Fontaine d'amour*, fol. I 5 v°. Voici le texte de l'édition littéraire en question :

La dame qui tant te tourmente
(Si de ses jeux entends la source)
Cherche si tu as bonne bourse :
Non l'instrument, que je ne mente.

(La présente édition musicale est d'une langue plus verte, comme le montre la rime que l'on devine à l'incipit.)

29. « *Laissez cela* », *disoit une nonette.* »
(Phinot, I, 22.) Quatrain.
Ce texte a pour réponse : « Taisez-vous donq, ma sœur, laissez-moy faire ».

30. *Las, pourquoy donc laissez-vous le cœur pris.*
(Phinot, I, 30.) Sizain.
Texte de Clément Marot, élégie VIII, vers 9 et ss. ; éd. Jannet, II, 21.

31. *L'eau qui distille et sort de mes deux yeulx.*
(Phinot, II, 23.) Quatrain.
Texte de Jean Martin : deuxième strophe de la chanson « En feu ardant », citée ci-dessus. Voir *Azolains*, trad. cit., fol. 26 r°.

32. *Le cœur et l'œil ont faict une alliance.*
(Phinot, I, 24.) Quatrain.

33. *L'esprit vouloit, mais la bouche ne peut.*
(Phinot, II, 6.) Dizain.
Texte de Maurice Scève, *Délie*, 1544, dizain 364. Voir V. L. Saulnier, *Maurice Scève et la Musique*, dans *Musique et Poésie au XVIe siècle*, 1954, p. 96.

34. *L'heur ou malheur de vostre cognoissance.*
(Lupi, III, 9.) Huitain.
Texte de Clément Marot : cf. les *Traductions* de 1550, fol. B 2 r°, « A Anne ». Œuvres de Marot, éd. Lenglet-Dufresnoy, II, 120 ; éd. Jannet, III, 83. La pièce s'est trouvée jointe aux œuvres de Mellin de Saint-Gelais, éd. de 1574 : cf. *Œuvres*, éd. Blanchemain, II, 53. Pièce donnée anonyme dans le *Parangon* de 1554 (cf. sur ce point F. Lachèvre, *Rec. coll. du XVIe siècle*, p. 428) ; et dans le *Thrésor des joyeuses inventions*, cf. rééd. de 1864, p. 60. Anonyme également dans le ms. 728 (catal., art. 523) du Musée Condé, Chantilly : fol. 140 (pièce 259) et cf. aussi fol. 181 (pièce 337). Sur cette pièce, voir encore V. L. Saulnier, *Étude sur Pernette du Guillet*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. IV (1944), p. 34.

35. *Lynote, / Bigote, / Marmote...*
(Phinot, I, 34.) Deux fois huit vers.
Texte de Clément Marot : cf. éd. Jannet, III, 11. La pièce est citée dans l'*Art Poétique* de Thomas Sebillet, cf. édit. Gaiffe, p. 35.

36. *Ma dame ayant l'arc d'amour en son poing.*
(Phinot, I, 1.) Dizain.
Texte de Maurice Scève, *Délie*, dizain V. Cf. V. L. Saulnier, *art. cit.*, dans *Musique et Poésie...*, p. 96.)

37. *Maugré Saturne et son fascheux yver.*
(Phinot, II, 12.) Huitain.

Nous donnons ce texte, qui intéresse l'histoire de l'imprimerie lyonnaise :

Maugré Saturne et son fascheux yver,
Sont descendus du mont plaisant Arpin
Vénus, Amour, menantz Flora et Ver,
Pour à Maia sacrifier ce Pin :
Afin que droit et hault comme un sapin
Face tousjours que ce moys de may rie,
Et dure autant en fleury aubépin
Comme vivra la noble imprimerie.

Il nous semble évident que cette pièce concerne la plantation du « mai » des imprimeurs lyonnais. Cette poésie doit donc être rapprochée de deux autres que l'on connaît, faites pour le « mai » des imprimeurs de Lyon. L'une, par Clément Marot : « Au ciel n'y a ne planette ne

signe », sonnet « Pour le may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du seigneur Trivulse » ; voir édit. Jannet, III, 59 ; édit. Guiffrey, IV, 120 ; la pièce est citée dans l'*Art Poétique* de Sebillet, cf. éd. Gaiffe, p. 117. L'autre, par Étienne Dolet, *Ad Pomponium Trivulsium*, dans les *Carmina* de 1538, p. 108. (Cf. notamment R. Copley-Christie, *Etienne Dolet*, trad. franç., p. 228 ; F. Buisson, *Sébastien Castellion*, t. I, p. 40 ; V. L. Saulnier, *Maurice Scève*, t. II, p. 60). La datation des pièces de Marot et de Dolet a donné lieu à diverses hypothèses, qui les font naviguer de 1529 à 1536-1538 environ. (Voir notamment P. Villey, *Recherches sur la chronologie des œuvres de Marot*, 1921, p. 125.) Sur ces pièces, voir encore COLONIA, *Histoire littéraire de Lyon*, II, 497 ; PÉRICAUD, *Notes et documents*, à la date de 1529 ; et A. PÉRICAUD, *Les gouverneurs de Lyon*, 1887, p. 18. Il semble que les imprimeurs lyonnais allaient volontiers (ou chaque année ?) planter un arbre de mai (un pin) devant le logis d'une personne de distinction. Les poésies de Dolet (1535, selon Copley-Christie), de Marot (1538, suivant Villey), et la nôtre (aux environs de 1545, à ce qu'il semble) constituent trois des illustrations littéraires de cette manifestation. Toutefois, les trois (ou deux d'entre elles) peuvent très bien se référer au même événement, à la même année.

38. *Moins dure ou plus je ne veulx devenir.*
(Phinot, I, 9.) Quatrain.
Réponse à : « Si vous voulez moins dure devenir », sur les mêmes rimes.
Texte de Mellin de Saint-Gelais, cf. ses *Œuvres*, éd. de 1547 ; rééd. Blanchemain, I, 116. Anonyme dans : ms. de Chantilly déjà cité, fol. 192, pièce 373.

39. *Mort et amour un soir se racontrèrent.*
(Phinot, I, 21.) Huitain.

40. *Navré m'avez, vous me povez guérir.*
(Phinot, I, 10.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine, dans les Épigrammes : « Autre » (autre épigramme « A une dame ») ; *Fontaine d'amour*, fol. I 8 r°. — Rééd., anonyme : *Récréation des tristes*, cf. rééd. cit., p. 60.

41. *On dira ce que l'on vouldra / Du Lyon et sa cruauté...*
(Phinot, I, 35.) Huitain.
Texte de Clément Marot ; éd. Jannet, III, 69 ; et cf. V. L. Saulnier, dans *Musique et Poésie*, p. 97, n. 32. (La même pièce est attribuée à Hugues Salel dans certaines éditions de ses œuvres, cf. celle de Bergounioux, 1929, p. 247.)

42. *O refondeur, quant bien tu refondrois.*
(Lupi, III, 34.) Quatrain.

43. *Ostez la main, ma mère nous regarde.*
(Phinot, I, 26.) Quatrain.

44. *Paovre de joye et riche de douleur.*
(Phinot, II, 13.) Dizain.
Texte de Maurice Scève, *Délie*, dizain 256. Voir V. L. Saulnier, dans *Musique et Poésie, loc. cit.*

45. *Par ce propos qu'un soir tu me disois.*
(Phinot, II, 4.) Huitain. (A une Charlotte.)

46. *Par mon deffault tout seul tu n'es en peine.*
(Lupi, III, 25.) Cinquain.
Réponse à : « Par ton deffault en langueur je demeure ».

Par toi... : voir Par toy...

47. *Par ton deffault en langueur je demeure.*
(Lupi, III, 24.) Cinquain.
Voir la réponse à cette pièce : « Par mon deffault... »

48. *Par toy je vis, par toy je meurs.*
(Phinot, I, 25.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine, dans les Épigrammes, « Autre » (Autre épigramme : *A la dame sans mercy*). Voir *Fontaine d'amour*, fol. K 1 v°.

49. *Par un trait d'or trop esmoulu.*
(Phinot, II, 26.) Quatrains, ou distiques complétés par un refrain « Amour me fait vivre et mourir », suivant les voix.
Texte d'Étienne Forcadel : « Chant lyrique d'une damoyselle », dans son *Chant des Seraines*, 1548, fol. 15 r° ; rééd. dans la *Poésie* de Forcadel, 1551, p. 83, « Chant lyrique d'une damoiselle amoureuse » ; et dans les *Œuvres poétiques* du même, 1579, p. 88. — Rééd. anonyme : *Déplor. de Vénus*, 1548 (cf. sur ce dernier point Lachèvre, p. 466.)

Le poème fait allusion à un mythe connu : l'Amour peut toucher l'être humain d'un trait d'or ou d'un trait de plomb. Citons par exemple sur ce propos le texte de Michel d'Amboise, *Le Secret d'amours*, Paris, 1542, fol. E 7 v° (qui allègue Ovide).
Pour la musique de Phinot, rééd. 1560 et 1572 Le Roy (Eitner).

Pauvre... : voir Paovre...

50. *Pensé n'eusse de ma vie.*
(Lupi, III, 11.) Huit vers.

51. *Petite fleur mignonne et belle.*
(Phinot, I, 14.) Quatrain.

52. *Plorez mes yeulx, plorez à chauldes larmes.*
(Phinot, I, 2.) Huitain.
Sur la mort d'une Marguerite, maîtresse du héros.

53. *Plus doulcement traictez ce cœur.*
(Phinot, I, 17.) Quatrain.
Réponse à cette pièce : « Belle ne suis, moins rigoureuse ».

54. *Possible n'est d'estre amoreux.*
(Phinot, II, 1 ; Lupi, III, 23.) Huitain.
Texte d'Étienne Forcadel : une strophe du « Chant d'un amant reffusé », qui commence : « Amour à toy long temps je fuz » (*Chant des Seraines*, 1548, fol. 16 v°), alias « Amour je sens tes traits et feux » (*Poésie* de Forcadel, 1551, p. 73), notre strophe p. 75, alias « Un hydre de maux renaist en ce » (*Œuvres poétiques*, 1579, p. 80). — Rééd. de ce texte, anonyme : *Récréation des tristes*, éd. cit., p. 153, « Un amant se plaint de sa dame qui ne l'aime que pour l'argent ».

55. *Pour bien aymer et pour loyal servir.*
(Phinot, I, 5.) Dizain.

56. *Pour ton amour j'ay souffert tant d'ennuis.*
(Phinot, I, 29.) Sizain.
Texte de Clément Marot, *Elégie* II, vers 15 et suivants. Voir édit. Jannet, II, 10.

57. *Prisonnier suis, lié de souvenir.*
(Lupi, III, 22.) Cinquain.
Ne se confond pas avec « Prisonnier suis », Eustorg de Beaulieu, *Divers rapportz*, rondeau LXXVII (éd. 1544, fol. C 8 r°).

58. *Puis que mon cœur est vers toy mal venu.*
(Phinot, I, 13.) Quatrain.
Déjà dans Attaingnant, XIXe livre (1546), fol. IX : musique de Gosse.

59. *Puis qu'il vous plaist de moy estre servie.*
(Phinot, II, 16.) Huitain.
Texte de Jacques Peletier du Mans, « Huittain » , cf. ses *Œuvres* de 1547 ; rééd. Laumonier-Séché, p. 117.

60. *Pyrrhus le roy de Pire* [= d'Épire] *ou Albanie.*
(Phinot, II, 10.) Dizain.

Nous donnons ce texte assez curieux.

Pyrrhus le roy de Pire ou Albanie
(Comme l'on peut en Pline Second lire)
Une agathe eut des neufz muses garnie
Et d'Apollon aussi avec sa lire.
Tu as bien sceu meilleur[e] Agathe eslire,
Vive et non pierre, où cognoistre peut l'on
Ars libéraux, Muses et Apollon,
Grâces, Vertus, et scéleste (*sic*) Vénus.
L'autre n'heut pas des cieulx un si grand don
Que ton Agathe où ces biens sont venus.

Pline « second » (Secundus, et non pas Pline le jeune) est au contraire Pline l'Ancien, l'auteur de l'*Histoire Naturelle*. On nous renvoie en fait à l'*Histoire Naturelle*, XXXVII, 3, 1. Pyrrhus : « Habuisse traditur achatem, in qua nouem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed sponte naturae ita discurrentibus maculis,

ut Musis quoque singulis redderentur insignia. » On remarquera que le texte français ne se comprend pas bien, séparé de sa source : il omet de signaler l'essentiel, à savoir que la figuration était un effet du hasard, et non d'un travail d'artisan. Il est dès lors d'autant plus remarquable de penser que ce texte fut chanté, à cause de l'éloignement que la chose implique entre l'auditeur et le sens du poème. Sur ce que l'auditeur pouvait comprendre à une telle audition du sens originel, tous les doutes sont permis.

61. *Quand je pense au martire, / Amour, que j'ay par toy, pénible effort.*
(Phinot, II, 22.) Douze vers [de six et dix syllabes, alternativement].
Texte de Jean Martin : trad. citée des *Azolains*, 1545, fol. 24 r°. — Rééd. anonyme, *Déploration de Vénus*, 1547, p. 99 : cf. sur ce point Cartier et Chenevière, *art. cit.*, p. 101.

62. *Quand je te voy, mon cœur tremble et souspire.*
(Phinot, I, 19.) Huitain.
Réponse à ce texte : « Ingrate suis maintenant à ton dire ».

63. *Que gaigne-je de servir et me taire.*
(Lupi, III, 27.) Huitain.
Réponse à ce texte : voir « Sans aucun fruict... »

64. *Quelquefoys je veis une femme.*
(Lupi, III, 12.) Huitain.

65. *Qu'est-ce qu'amour ? rien que vivre sans vie.* Alias (suivant les voix). *Qu'est-ce qu'amour ? Mourir sans mort.*
(Phinot, II, 2.) Musique de Phinot rééd. 1560 et 1572 Le Roy (Eitner).

66. *Quiconques fut qui Nature ha repris.*
(Lupi, III, 30.) Huitain.
Texte de Claude Chappuys : B. N., ms. 1667, fol. 212. — Anonyme dans : B. N., ms. 2334, fol. 47 v° ; et 2335, fol. 87 ; aussi dans *Récréation des tristes*, rééd. cit., p. 142, « Un amy à sa dame rigoureuse ». Voir encore L. P. Roche, *Claude Chappuys*, 1929, p. 172. Pièce anonyme dans le ms. cité de Chantilly, où on la trouve trois fois : fol. 63 (pièce 50), 119 (pièce 210), et 137 (pièce 246).

67. *Sans aucun fruict en service et malaise.*
(Lupi, III, 28.) Huitain.
Pièce responsive (avec reprise des vers extrêmes inversés) à : « Que gaigne-je... »

68. *Si je la tien*[s] *plus que l'or précieuse.*
(Phinot, II, 17.) Huitain.

69. *Si je m'en vois, le cœur fera demeure.*
(Lupi, III, 14.) Quatrain.

70. *Si je mourois, m'amye, de le faire.*
(Phinot, II, 18.) Dizain.

71. *Si j'en dy bien, nul ne le trouve estrange.*
(Phinot, I, 12.) Dizain.
Texte de Mellin de Saint-Gelais, éd. de ses *Œuvres*, en 1547 ; cf. rééd. Blanchemain, I, 92. — Le même dizain est, anonyme, dans le ms. cité de Chantilly, fol. 191, pièce 368.

72. *Si je te tiens ainsi que je procure.*
(Lupi, III, 15.) Quatrain.

73. *Si la beauté qui vous rend si aymable.*
(Phinot, I, 16.) Quatrain.
Attribution du texte (contestable) à Mellin de Saint-Gelais : cf. éd. Blanchemain, II, 85 (dizain).

74. *Si le mien cœur t'abandonne ou délaisse.*
(Phinot, I, 4.) Huitain.
Responsif (avec reprise inversée des vers extrêmes) de la pièce : Trop loing de moi...

75. *Si le regard d'un œuvre si parfaict.*
(Phinot, I, 7.) Huitain.
Texte de Mellin de Saint-Gelais : dans son édition de 1547 ; cf. rééd. Blanchemain, I, 109.

76. *S'il m'en souvient, vieille au regard hideux.*
(Lupi, III, 31.) Huitain.
Texte de Clément Marot ; cf. éd. Jannet, III, 100. — Anonyme dans : *Vraye Poésie françoise*, 1544, cf. rééd., 1869, p. 66 ; *Récréation des tristes*, cf. rééd. cit., p. 113. Sur cette pièce (imitée de Martial), voir aussi V. L. Saulnier, dans *Mélanges Mornet*, p. 13.

77. *Si Pallas peut par son divin sçavoir.*
(Lupi, III, 2.) Dizain.

78. *Si par aymer et souffrir nuictz et jours.*
(Phinot, II, 25.) Sept vers.
Texte de Clément Marot, deuxième strophe de la chanson II, « Secourez-moy ». Cf. édit. Jannet, II, 175 ; et *Adolescence*, édit. cit., p. 277.

79. *Si vous voulez moins dure devenir.*
(Phinot, I, 8.) Quatrain.
Réponse à cette pièce : « Moins dure ou plus ».
Texte de Mellin de Saint-Gelais ; cf. ses Œuvres de 1547, et édit. Blanchemain, I, 115. — La pièce est anonyme dans le ms. cité de Chantilly, quatrain, fol. 192, pièce 372.

80. *Si vraye amour mérite récompense.*
(Lupi, III, 29.) Dizain.
Texte de Charles Fontaine, dans les Épigrammes, « A une dame » ; voir *Fontaine d'amour,* fol. H 6 r°.
Le texte littéraire peut s'inspirer d'une épigramme de Pernette du Guillet : « Si le servir mérite récompense. » Ou réciproquement.

81. *Souvent je veulx baiser Catin.*
(Lupi, III, 3.) Dizain.
Texte de Charles Fontaine, dans les Épigrammes, « A Catin », voir *Fontaine d'amour,* fol. H 8 r°. — Pièce anonyme dans : *Récréation des tristes,* rééd. cit., p. 59.

82. *Ta beauté me donne espérance.*
(Phinot, I, 11.) Quatrain.
Texte de Charles Fontaine, dans les Épigrammes, « A la dame sans mercy » ; voir la *Fontaine d'amour,* fol. K 1 r°.

83. *Taisez-vous donq, ma sœur, laissez-moy faire.*
(Phinot, I, 23.) Quatrain.
Réponse à la pièce : « Laissez cela, disoit une nonette ».

84. *Tandis que voz yeulx me verront.*
(Lupi, III, 8.) Huitain.

85. *Tousjours vouldriez que je l'eusse tout droict.*
(Lupi, III, 5.) Huitain.
Texte de Clément Marot : cf. édit. Jannet, III, 99. Imité de Martial. Anonyme dans : *Récréation des tristes,* cf. rééd. cit., pp. 53 et 183. Aussi dans les *Satyres bastardes,* 1615 (sur ce dernier point, voir Lachèvre, *Rec. libres et satyriques,* p. 459).

86. *Tous les malheurs que j'ay pour l'amour d'elle.*
(Phinot, II, 5.) Huitain.
Texte de Jacques Peletier du Mans. « Autre huittain » ; cf. ses *Œuvres* de 1547 ; et rééd. Laumonier-Séché, p. 117.

87. *Trop loing de moy tu t'es bien absentée.*
(Phinot, I, 3.) Huitain.
Responsif à cette pièce : « Si le mien cœur... »

88. *Tu as tout seul, Jeanjean, vignes et prez.*
(Lupi, III, 35.) Huitain.
Texte de Clément Marot : cf. édit. Jannet, III, 9. Imité de Martial. Anonyme dans : *Récréation des tristes,* cf. rééd. cit., pp. 53 et 183. Anonyme aussi dans le *Paragon* de 1554 : cf. sur ce point Lachèvre, *XVI*[e] *siècle,* p. 536. La pièce avait été déjà mise en musique par Janequin, en 1547 : cf. sur ce point F. Lesure, dans *Musica disciplina,* 1951, p. 192.

89. *Un compagnon s'amye menassa.*
(Lupi, III, 6.) Dizain.

90. *Une dame pour mieulx venir au poinct.*
(Lupi, III, 13.) Dizain.

91. *Une fillette à son vicaire alla.*
(Phinot, I, 32.) Huitain.

92. *Une nonain de l'abbesse reprise.*
(Phinot, I, 15.) Huitain.

93. *Un gros prieur son petit filz baisoit.*
(Phinot, I, 28.) Dizain.
Texte de Clément Marot, cf. édit. Jannet, III, 68. Anonyme dans le *Jardin d'honneur*, 1545 : cf. sur ce point Lachèvre, p. 544. — Le texte est cité, anonyme, dans l'*Apologie pour Hérodote* d'Henri Estienne ; cf. rééd. Ristelhuber, II, 35 ; serait inspiré d'une pièce de la *Margarita facetiarum*, « de indocto praelato ».

94. *Un mary sa femme batant.*
(Lupi, III, 18.) Septain.

95. *Un vieillart maintenir vouloit.*
(Lupi, III, 32.) Dizain.
Texte de Charles Fontaine : « Les propoz d'un vieillard », dans les Épigrammes, cf. la *Fontaine d'amour*, 1546, fol. I 3 r°. — Anonyme dans la *Récréation des tristes*, rééd. cit., p. 59.

96. *Venés à moy, venés, approchez-vous.*
(Lupi, III, 7.) Huitain.

97. *Vivons, m'amye, et l'amour poursuyvons.*
(Phinot, I, 37.) Onzain.
Musique de Phinot rééd. 1560 et 1572 Le Roy (Eitner).
Texte littéraire inspiré de Catulle, V, « Vivamus mea Lesbia ». Cf. le début de la pièce « Vivons, mignarde, vivons », Baïf, *Amours de Méline*.

On connaît chez les Marotiques au moins deux pièces très analogues à la nôtre. « Vivons, amye et nous aymons » (*Thrésor*, p. 37 ; celle-ci est de Charles Fontaine : Lachèvre p. 552) ; et « Vivons, m'amye, et nous aimons » (*Thrésor*, p. 71 ; *Récréation*, p. 115) : celle-ci signée (dans les *Traductions*, 1550, fol. C 3 r°) « S. R. », qui est Saint-Romard.

V. L. Saulnier.

ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES
SURINTENDANT DE LA MUSIQUE DU ROI
DIRECTEUR DE L'OPÉRA

1672 - 1749

Il y a cinquante ans, le 1er décembre 1908, Michel Brenet écrivait dans le *Courrier Musical* : « La biographie critique d'André Cardinal Destouches serait un joli sujet de thèse ou d'étude pour l'un de nos jeunes musicologues ».

Paul-Marie Masson en 1946 m'a donné ce sujet.

J'ai essayé, dans une thèse qui sera peut-être soutenue un jour, de redonner vie à la personnalité et à l'œuvre d'André Destouches. Personnalité attachante, cultivée, sensible. Œuvre apparentée à celle de Lully, annonciatrice de celle de Rameau, mais infiniment originale dans sa vigueur et sa tendresse.

Trois essais, parus entre 1899 et 1940 ont servi de point de départ à mes recherches biographiques : l'article de G. P. Pélissier : *Famille biens et fortune d'André Cardinal Destouches*, Paris, 1899, la « dissertation inaugurale » de Kurt Dulle : *André Cardinal Destouches*, Leipzig, 1910, et l'étude du comte Yves du Parc-Locmaria, arrière-petit-neveu de Destouches par la famille de Reynold : *En cherchant un bâton de maréchal*, Fribourg, 1940.

Ils m'ont guidée à des degrés divers, surtout le premier et le dernier, car on doit à la vérité de dire que l'ouvrage de Dulle est presque toujours historiquement inexact.

Et l'on verra, dans la sévère nomenclature qui suit, que, partie de quelques points clairsemés dans les soixante-dix-sept années de la vie de Destouches, j'ai pu, grâce au précieux Minutier Central des Archives Nationales, reconstituer une partie de ses antécédents familiaux, le faire naître à une date ignorée jusqu'alors, retrouver chacun de ses domiciles parisiens, être assurée, grâce au

Journal inédit du Père Tachard, et qu'il était entré dans les ordres, et qu'il avait fait le second voyage de Siam [1]. Enfin, retracer sa vie année par année.

— TABLEAU CHRONOLOGIQUE — [2]

1657

20 Octobre. — Contrat de mariage entre Étienne Cardinal et Suzanne Doublet (Lévesque et Le Boucher, notaires à Paris).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694) et A.N.M.C. C249.

1661

13 Juillet. — Contrat de vente entre Laurent Chevalier et sa femme et Étienne Cardinal d'une boutique dans la salle Dauphine du Palais, moyennant 8500 livres (Saint-Vaast, notaire à Paris).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1668

20 Juillet. — Papier terrier et reconnaissance de tous les titres... de Sa Majesté... dans l'étendue de la prévôté et vicomté du Palais (Situation, propriété et redevances afférant à la boutique d'Étienne Cardinal).

A.N.Q.1. 1099 31 A, pièce 1, f° 3, n. c.

1669

(...) — Naissance d'Anne Cardinal.

1671

9 Avril. — Étienne Cardinal et Suzanne Doublet se font donation mutuelle.

A.N.Y. 221, f° 155.

---

1. Cf. Masson (Renée P. M.), « André Destouches à Siam » dans : *Mélanges P.-M. Masson*, II, pp. 95-102.

2. Abréviations :

A.N.	: Archives Nationales.
A.N.M.C.	: Archives Nationales, Minutier Central.
A.M.A.	: Archives Municipales d'Arles.
A.P.M.	: Archives du Palais de Monaco.
B.M.A.	: Bibliothèque Municipale d'Arles.

1672

6 Avril. — Baptême d'André Cardinal Destouches à Saint-Barthélemy.

A.N.M.C. LXXXVIII, 286.

1673

(...) — Étienne Cardinal achète à Jacques Charon, sur licitation, une maison rue de la Vannerie.

B.M.A. Ms 81 — A.N.M.C. 381.

1678

3 Sept. — Promesses de la somme de 100 livres au profit d'Étienne Cardinal par Charles Labbé.

B.M.A. Ms 81 — (Inventaire 1694).

18 Sept. — Déclaration faite au Roi par Étienne Cardinal de la boutique du Palais (Ballu, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694) et A.N.Q.I. 1099 31 a.

1679

2 Avril. — Bail à loyer d'une demi-boutique du côté de la rue Saint-Pierre, à côté et contre les grilles du cimetière des Saints-Innocents à Jean Dechaule, boucher.

A.N.M.C. 370.

18 Mai. — Bail d'une boutique dans la grande salle du Palais.

A.N.M.C. 370.

1680

14 Janvier. — Constitution de 50 livres de rente faite par Claude Gabriel Gourlin et Anne Paleu sa femme au profit de Suzanne Doublet (Buon, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694) et A.N.M.C. 370.

1682

23 Juin. — Arrêt du Parlement en faveur d'Étienne Cardinal contre Nicolas Manceau, maître chandelier à Paris.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

8 Juillet. — Bail dans la première boutique de la Salle Dauphine d'un cabinet, moyennant 700 livres de loyer pendant 6 ans.

A.N.M.C. 370.

10 Octobre. — Promesse de Marguerite Manceau de la somme de 900 livres à l'ordre de César Véron, marchand.

A.N.M.C. 370.

1683

1er Mai. — Fondation faite par Étienne Cardinal d'une école de charité pour les pauvres garçons (Bellanger, notaire).

B.M.A. Ms 81.

23 Novembre. — Cautionnement fait par Jean-Baptiste Rigaud et Girard de la Rue, marchands à Paris, au profit d'Étienne Cardinal pour la somme de 6500 livres.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1684

24 Mars. — Transaction avec Louise Vabois (Langlois, notaire).

A.N.M.C. 370.

27 Mars. — Location par Étienne Cardinal d'un troisième étage (l'acte ne stipule pas où).

A.N.M.C. 370.

13 Avril. — Constitution de 225 livres de rente sur l'Hôtel de Ville au profit d'Anne Mouchet, rachetée par Étienne Cardinal (Lévesque, notaire).

B.M.A. 86 et A.N.M.C. 370.

20 Juin. — Constitution de rente viagère pour Étienne Cardinal (Lévesque notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

4 Août. — Constitution de 610 livres de rente sur la ville de Paris (Lévesque, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

7 Octobre. — Constitution de 300 livres de rente sur l'Hôtel de Ville (Lévesque, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

Id. — Autre constitution même somme.

1685

(...). — Livre journal tenu par Étienne Cardinal pour les dépenses de son fils André.

Dépenses d'Étienne Cardinal et de ses enfants mineurs.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

21 Janvier. — Mort de Suzanne Doublet.

30 Janvier. — Inventaire après décès de Suzanne Doublet (Lévesque, notaire).

B.M.A. Ms 81 et A.N.M.C. 370.

19 Mars. — Procès-verbal de la vente des meubles de la communauté Cardinal-Doublet (Jean Bacle, sergent à verge au Châtelet).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1686

23 Juillet. — État des dépenses faites par Étienne Cardinal pour sa fille Anne, entrant en religion chez les Ursulines de la rue Saint-Jacques (Rémon, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694) et A.N.M.C.

1687

Janvier. — Départ d'André Cardinal pour le Siam.

B.N. Ms fr. 15476, f° 68 et A.N. Col. C1-24-27.

7 Janvier. — Fondation par Étienne Cardinal, en l'église des Frères de la doctrine chrétienne (Rémon, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

18 Janvier. — Contrat de mariage entre Étienne Cardinal et Anne Vabois (Guyot et Doyen, notaires).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694) et A.N.Y. 251, f° 64.

16 Mai. — Insinuation du dit contrat.

A.N.Y. 251, f° 64.

22 Juin. — André Cardinal avec le P. Tachard au Cap de Bonne Espérance.

B.N. Ms fr. 15476, f° 68.

8 Juillet. — Bail fait par Étienne Cardinal à Nicolas Laganne marchand teinturier et Jeanne Manier sa femme, pour la maison de la rue de la Vannerie, moyennant 500 livres par an. (Lévesque, notaire).

B.M.A. Ms 81 — (Inventaire 1698).

15 Septembre. — Arrivée d'André Cardinal au Siam.

(Tachard. *Second voyage au Siam*). A.N. : Col. C1-27.

1688

(...). — Naissance d'Anne-Catherine Cardinal.

B.M.A. Ms 81.

26 Juillet. — Arrivée à Brest d'André Cardinal et du P. Tachard, retour de Siam.

B.N. Ms fr. 1546, f° 72 et A.N. Col. C1-27.

6 Septembre. — Emprunt d'Étienne et André Cardinal à Louis Masson.

B.M.A. Ms 80.

28 Décembre. — Acte de déclaration fait par Jacques Delmont, bourgeois de Paris au profit d'Étienne Cardinal (Droict, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1689

16 Juillet. — Liquidation du paiement de la maison de la rue de la Vannerie par Étienne Cardinal.

B.M.A. Ms 81.

20 Juillet. — Promesse de la somme de 300 livres par Mortier au profit d'Étienne Cardinal.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

30 Novembre. — Vente faite par Étienne Cardinal à son frère Honoré, du privilège des marchands lingers suivant la Cour moyennant 1500 livres (Doyen, notaire).

B.M.A. Ms 81.

1690

(...). — Naissance de Jacques-Étienne Cardinal.

(...). — André Cardinal passe quatre mois à l'Académie, rue de Tournon [1].

B.M.A. Ms 81.

30 Mars. — André Cardinal habite rue du Petit Lyon [2].

Id. — Constitution de rente viagère par Étienne Cardinal à son fils André. (Barbou, notaire).

A.N.M.C. LXXXVIII, 286.

22 Mai. — Constitution de rente sur les aides et gabelles à Anne Vabois, par Jacques Dollemont, bourgeois de Paris.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

20 Juin. — Constitution de 600 livres de rente viagère (Lévesque, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

26 Juillet. — Contrat de 600 livres de rente sur les aides et gabelles au profit d'Anne Vabois (Barbou, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

---

1. Manège royal.
2. Actuelle rue des Quatre-Vents.

30 Août. — Constitution de 260 livres de rente (Lévesque, notaire).

31 Août. — Compte portant obligation de la somme de 1701 livres fait par Louis Mollet linger au profit d'Étienne Cardinal (Bellanger, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

3 Novembre. — Lettre de change tirée par Étienne Cardinal sur la dame Cormeveux, marchande à Paris.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1691

(...). — Naissance de Gabrielle Cardinal.

18 Avril. — Compte-rendu d'Étienne Cardinal à son fils André. (Claude de Barry, commissaire au Châtelet).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

10 Juillet. — Quittance faite par Anne Vabois à son père Philippe Vabois de la somme de 1567 livres (Douin, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

13 Novembre. — Reconnaissance d'Étienne Cardinal à Anne Vabois dudit emprunt.

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1692

(...). — Naissance de Marie-Geneviève Cardinal.

11 Janvier. — Constitution de 150 livres de rente sur les aides et gabelles. (Lévesque, notaire).

B.M.A. Ms 81.

2 Février. — Testament d'Étienne Cardinal.

B.M.A. Ms 81.

(...). — André Cardinal entre dans la seconde Compagnie des Mousquetaires du Roi. Prend part au Siège de Namur.

Titon du Tillet. *2e suppl. au Parnasse français.*

1693

(...). — Mort probable d'Anne Vabois.

13 Avril. — Bail à Blaise Vatard, linger, pour la boutique du Palais, moyennant 600 livres par an (Boutet, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

29 Mai. — Compte établi d'une vente faite par Anne Vabois à Gabrielle Vabois sa sœur, de 1317 livres de rente sur les aides et gabelles (Lemaître, notaire).

B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

1694

12 Janvier. — Quittance à récipissé de la somme de 720 livres données à Étienne Cardinal par Philippe Vabois.
B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

13 Juin. — Promesse de la somme de 10 livres 16 sols au profit d'Étienne Cardinal pour 5 pièces de tapisserie de Bergame.
B.M.A. Ms 81 (Inventaire 1694).

29 Août. — Mort d'Étienne Cardinal, rue des Pins à Fontainebleau.
B.M.A. Ms 81.

30 Août. — Apposition des scellés.
B.M.A. Ms 81.

11 Septembre. — Inventaire après décès d'Étienne Cardinal et lecture du testament.
B.M.A. Ms 81.

14 Septembre. — Vente des meubles d'Étienne Cardinal.
B.M.A. Ms 81.

André Cardinal abandonne son patronyme et prend le nom de Destouches.

1695

3 Juin. — Mort de Marie-Geneviève Cardinal.
B.M.A. Ms 81.

(...). — Destouches habite Cloître Saint-Martial.

7 Novembre. — Pierre Mouchet est nommé tuteur d'André Cardinal et de ses enfants à venir (Chaillou, notaire).
B.M.A. Ms 81.

20 Décembre. — Vente à Paris du reste des meubles d'Étienne Cardinal sur la requête de Philippe Vabois.
B.M.A. Ms 81.

1696

6 Mai. — Renouvellement du bail de la boutique du Palais par Destouches et Philippe Vabois à Blaise Vatard.
B.M.A. Ms 80.

(...). — André Cardinal Destouches quitte le service du Roi, pour se consacrer à la musique.
(Titon du Tillet).

1697

(...). — Destouches habite place du Carrousel.

24 Mai. — Philippe Vabois est nommé tuteur de ses petits-enfants.
B.M.A. Ms 81.

27 Juillet. — Destouches emprunte à Philippe Vabois la somme de quatre mille livres à intérêt annuel de 200 livres.

28 Juillet. — Règlement à Destouches du solde de la succession de son père et de sa sœur Marie-Geneviève.

B.M.A. Ms 81.

(...). — Destouches travaille avec Campra et Houdar de Lamotte, son cousin.

7 Décembre. — Représentation d'*Issé* à Trianon.

30 Décembre. — Représentation à l'Opéra.

1698

23 Juin. — Destouches dîne chez Boileau avec Racine.

Racine, *Correspondance* (*Œuvres* VII, 253-254).

1699

27 Mars. — Représentation d'*Amadis de Grèce* à l'Opéra.

16 Juin. — Homologation de la sentence nommant Philippe Vabois et François Cardinal tuteur et curateur des enfants mineurs Cardinal.

B.M.A. Ms 81.

29 Novembre. — Représentation de *Marthésie* à l'Opéra.

(...). — Renouvellement de la reconnaissance de dette à Nicolas Manoury, pour l'emprunt de 1688 (Richard, notaire).

B.M.A. Ms 80.

Novembre. — Accusation d'escroquerie lancée contre Destouches par Louis de Mascrany.

B.M.A. Ms 80.

1701

Janvier. — Fin de l'affaire Mascrany. — Acquittement de Destouches.
10 Novembre. — Représentation d'*Omphale* à l'Opéra.

B.M.A. Ms 80.

1702

27 Juin. — Destouches critique les comptes de tutelle de Philippe Vabois.

B.M.A. Ms 81.

7 Décembre. — Définition de ce qui appartient à Destouches de l'héritage de son père (de Clersin, notaire).

B.M.A. Ms 81.

1704

3 Janvier. — *Le Carnaval et la Folie*, représenté à l'Opéra. — Destouches obtient le privilège pour sa musique.

B.N. Ms fr.

1705

8-11 Juillet. — Émancipation de Catherine, Jacques-Étienne et Gabrielle Cardinal.

B.M.A. Ms 80.

29 Août. — André Destouches et François Cardinal obtiennent la tutelle et la curatelle pour les enfants mineurs.

B.M.A. Ms 80.

1708

Représentation d'*Issé* en cinq actes à l'Opéra.

1709

29 Décembre. — Début de la correspondance avec le Prince de Monaco et cantate « Guimonibus ».

A.P.M. et Tessier, *Correspondance...*

1710

12 Septembre. — *Issé* en allemand, à Wolfenbütel.

27 Décembre. — *Issé* à la Haye.

1711

14 Janvier. — Anne-Catherine Cardinal fait profession aux Carmélites de la rue Chapron.

B.M.A. Ms 81.

Janvier. — *Amadis de Grèce* à Bruxelles.

7 Novembre. — Reprise d'*Amadis de Grèce* à Paris.

22 Décembre. — *Issé* à Bruxelles.

1712

13 Février. — Remboursement par Destouches de la dette de Louis Masson.

B.M.A. Ms 80.

18 Octobre. — Traité avec Ballard pour l'Opéra de *Callirhoé* ;

B.M.A. Ms 80.

27 Décembre. — Représentation de *Callirhoé* à l'Opéra. — Début de la collaboration avec Roy.

(...). — Destouches habite rue Saint-Nicaise.

1713

8 Janvier. — Lettres patentes instituant Destouches inspecteur général de l'Académie Royale de Musique.

B.M.A. Ms 80.

18 Novembre. — Naissance de Charlotte-Anne Cardinal Destouches baptisée sous le nom de Anne-Charlotte de Fosseron.

A.N. Z.1a. 166.

30 Décembre. — Mort de Jacques-Étienne Cardinal.

B.M.A. Ms 81.

1714

14 Août. — André Destouches reconquiert la liberté de ses biens.

B.M.A. Ms 81.

20 Novembre. — Représentation de *Télémaque* à l'Opéra, livret de l'abbé Pellegrin.

1715

10 Mars. — Destouches confirme la fondation de son père pour l'école de Saint-Barthélemy.

B.M.A. Ms 81.

24 Juin. — Confirmation de Destouches dans sa fonction d'Inspecteur et pension de 4000 livres par an.

B.M.A. Ms 80.

1er Septembre. — Mort de Louis XIV.

1716

Février. — Exécution de la Cantate *Oenone* à l'Opéra.

Juin. — Exécution du motet *O dulcis Jesu,* au Palais du Luxembourg, chez la duchesse de Berry.

1718

18 Février. — Brevet de survivance pour les fonctions de Surintendant de la musique de la chambre du Roi.

A.N.O1. 62 et B.M.A. Ms 80.

20 Février. — Reconnaissance de 10.000 livres à payer aux héritiers de Lalande lorsqu'il sera titulaire de la charge.

A.N.O.1 62.

7 Décembre. — Représentation de *Sémiramis* à l'Opéra.

1719

7 Février. — Lalande signe à Destouches la quittance pour trois mille livres payées en deux termes.

22 Avril. — Liquidation de la dette Louis Masson.
B.M.A. Ms 80.

16 Mai. — Reprise du *Carnaval et la Folie* à l'Opéra.

10 Juin. — Destouches rembourse à Catherine Coquelet, veuve de Philippe Vabois, l'emprunt de 1697.
B.M.A. Ms 81.

7 Septembre. — 2e reprise d'*Issé* à l'Opéra.

1720

18 Mars-17 Avril. — Acte d'achat de la Vaudoire et des terres qui l'entourent [1] (Gauthier, tabellion à Sartrouville).
A.N.M.C. 1198.

9 Août. — Remboursement de l'emprunt Denainvilliers.
B.M.A. Ms 80.

14 Septembre. — Achat d'un quartier de terre « cy-devant en vignes ».
A.N.M.C. 1198.

1721

21 Avril. — Reprise d'*Omphale* à l'Opéra.

17 Juin. — 3e reprise d'*Issé* à l'Opéra.

31 Décembre. — Représentation du ballet des *Eléments* aux Tuileries où danse le jeune Roi Louis XV.

1722

25 Octobre. — Sacre de Louis XV à Reims.

1723

(...). — Destouches habite rue de Cléry.

15 Février. — Acte de constitution d'une rente viagère faite par Destouches pour sa fille Anne-Charlotte, encore appelée de Fosseron.
B.M.A. Ms 80.

---

1. Paroisse de Sartrouville.

1724

25 Janvier. — Contrat de mariage d'André Cardinal Destouches et d'Anne-Antoinette de Reynold de la Ferrière.

B.M.A. Ms 80.

2 Mars. — 2e reprise d'*Amadis de Grèce* à l'Opéra.

1725

28 Mai. — Représentation des *Eléments* à l'Opéra.

4 Juillet. — Destouches signe à Ballard un reçu de 150 exemplaires de la première édition des *Eléments*.

B.M.A. Ms 80.

5 Septembre. — Mariage de Louis XV avec Marie Leczinska.

1er Novembre. — Création du Concert Spirituel par Anne-Danican Philidor. Exécution du *De Profundis* de Destouches.

1726

26 Mars. — Représentation du ballet des *Stratagèmes de l'Amour* à l'Opéra.

18 Juin. — Mort de Michel Richard de la Lande. — Destouches prend effectivement la fonction de Surintendant de la Musique du Roi.

5 Juillet. — Acte de cession par Destouches de la direction de la musique des pages à Colin de Blamont.

B.M.A. Ms 80.

12 Août. — Donation de 10.000 écus à Destouches payables à sa retraite ou à son décès.

B.M.A. Ms 80.

26 Août. — Destouches paie à Louise de Bury, veuve de La Lande, la somme de 10.000 livres.

B.M.A. Ms 80.

19 Septembre. — Acte de légitimation de Charlotte-Anne Destouches.

B.M.A. Ms 80.

1727

11 Février. — 2e reprise des *Eléments* à l'Opéra.

26 Septembre. — Destouches est nommé Maître de la Musique de la Chambre.

A.N.O1. 71, 303-307.

21 Novembre. — Ordre de décharge pour payer Destouches de ses fonctions à partir de la mort de La Lande.

A.N.O1. 71, 330.

(...). — Mort d'Anne-Antoinette de Reynold.

1728

8 Février. — Brevet nommant Destouches Directeur de l'Académie Royale de Musique.

B.M.A. Ms 80.

10 Mai. — Interprétation au Concert Spirituel de la Cantate *Sémélé* de Destouches.

27 Mai. — Exécution au même Concert du motet *O dulcis Jesu* (à grand chœur).

1er Juin. — Acte de rectification du nom de Charlotte-Anne Destouches sur la constitution de rente viagère de 1723.

B.M.A. Ms 80.

1729

14 Juillet. — Destouches tient sur les fonts baptismaux de Saint-Germain l'Auxerrois, Anne Servandoni.

Jal. *Dictionnaire de critique...*, p. 1126.

1730

23 Février. — Reprise de *Télémaque* à l'Opéra.

1er Juin. — Destouches abandonne la direction et l'inspection de l'Opéra. — Il reçoit une pension de 4000 livres.

13 Juillet. — 2e reprise du *Carnaval et la Folie* à l'Opéra.

1731

20 Février. — Mort d'Antoine Ier de Monaco.
Mort d'Houdar de la Motte.

17 Juillet. — Testament olographe de Destouches.

1732

7 Janvier. — 2e reprise de *Callirhoé* à l'Opéra.

24 Juin. — Exécution chez la Reine du *Diligam te* et du *Te Deum* de Destouches.

25 Juillet. — Destouches demande pour François Rebel la survivance de sa charge.

O.N.O1. 202, 76.

1733

27 Janvier. — 3e reprise d'*Omphale* à l'Opéra.

31 Août. — Brevet accordant à Rebel la survivance de Destouches.
A.N.O1. 77.

15 Octobre. — Représentation d'*Hyppolite et Aricie* de Rameau, à l'Opéra.

1734

5 Avril. — Représentation d'*Issé* à l'Opéra pour la capitation des acteurs.

27 Mai. — 3e reprise des *Eléments* à l'Opéra.

1735

21 Mars. — *Omphale* à l'Opéra pour la capitation des acteurs.

(...) Mars. — Marie Leczinska demande à Destouches de fonder pour elle une réplique du Concert Spirituel des Tuileries.

9 Juin. — Exécution du motet *O dulcis Jesu* (à voix seule) au Concert Spirituel.

1er Novembre. — *De Profundis* de Destouches au même Concert.

1736

Janvier. — Voyage de Destouches en Languedoc.

14 Mars. — Exécution des motets *Deus Deus meus* et *Diligam te* de Destouches, chez la Reine.

31 Mai. — Exécution du motet *O dulcis Jesu* au Concert Spirituel.

1737

15 Mai. — Mariage de Charlotte-Anne Cardinal Destouches avec Guillaume de Nicolay, gentilhomme arlésien.
A.N.O1, 71.

1738

3 Mars. — Naissance d'Adélaïde Sophie de Nicolay, rue de Cléry.

12 Juin. — Interprétation du motet *O dulcis Jesu* au Concert Spirituel.

1739

16 Mars. — Interprétation des motets *De Profundis* et *Te Deum* chez la Reine.

12 Juin. — Interprétation du motet *O Jesu* au Concert Spirituel.

4 Septembre. — 2e testament de Destouches annulant celui de 1731.
B.M.A. Ms 80.

1740

2 Avril. — Interprétation du motet *O Jesu*, chez la Reine.

21 Janvier. — Naissance de Joachim-Guillaume-Louis de Nicolay aussi rue de Cléry.
B.M.A. Ms 347.

1741

10 Mai. — Destouches tient sur les Fonts baptismaux de Notre-Dame-la-Principale d'Arles, sa petite-fille, Agathe-Thérèse de Nicolay.
A.M.A. : GG. Saint-Anne et Notre-Dame-La Principale 1732-1749.

8 Octobre. — Acte de versement du solde de la fondation de l'école de charité de Saint-Barthélemy, aux marguilliers de cette paroisse
B.M.A. Ms 81.

25 Octobre. — Quittance de ce versement.
B.M.A. Ms 81.

14 Novembre. — 4e reprise d'*Issé* à l'Opéra.

28 Novembre. — Lettre de Ballard à Destouches au sujet des contrats faits entre eux pour les opéras de Destouches.

1742

(...). — Destouches habite rue Notre-Dame des Victoires.

21 Janvier. — Représentation d'*Issé* à l'Opéra devant les ambassadeurs de la Porte Ottomane.

22 Mai. — 4e reprise des *Eléments* à l'Opéra.

1er Juillet. — Naissance d'autre Joachim-Guillaume de Nicolay rue Notre-Dame des Victoires.

28 Septembre. — Procès-Verbal au sujet de l'alignement de la maison de la rue de la Vannerie.
B.M.A. Ms 81.

1743

28 Février. — *Issé* à l'Opéra pour la capitation des acteurs.

1er Avril. — Destouches ajoute un premier codicile à son testament.
B.M.A. Ms 80.

13 Juin. — Interprétation du motet *O Jesu* au Concert Spirituel.

22 Octobre. — 3e reprise de *Callirhoé* à l'Opéra.

1744

13 Janvier. — Destouches âgé de soixante-dix ans dirige les musiciens au bal masqué donné par Mesdames de France.

(*Mercure*, janvier 1744, p. 175).

4 Juin. — Interprétation du motet *O Jesu* au Concert Spirituel.

29 Juin. — Mort d'André Campra.

22 Décembre. — Destouches ajoute un second codicile à son testament.

B.M.A. Ms 80.

1745

30 Janvier. — Représentation d'*Issé* à l'Opéra de Bordeaux à l'occasion du mariage du Dauphin.

7 Mars. — 3e reprise d'*Amadis de Grèce* à l'Opéra.

27 Juin. — Exécution du *Te Deum* de Destouches chez la Reine. La mesure est battue par Rebel.

1746

(...). — Madame du Châtelet joue à Sceaux la pastorale d'*Issé*.

1748

11 Juin. — 3e reprise du *Carnaval et la Folie* à l'Opéra.

15 Juin. — Lettre de Ballard à Destouches au sujet des changements et additions apportés aux œuvres du musicien.

B.M.A. Ms 80.

22 Juin. — Lettre de Ballard à Destouches au sujet d'une nouvelle édition des changements et additions apportés à l'Opéra de *Télémaque*.

(...). — Destouches habite Cul-de-Sac Saint-Hyacinthe.

5 Juillet. — Reçu de la redevance de 5 sols pour le cens annuel de la boutique du Palais.

11 Septembre. — Procuration de Destouches à Guillaume de Nicolay.

A.N.M.C. LIII, 1325.

12 Septembre. — Vente de la Vaudoire à Hélène-Geneviève Le Mau, baronne de Statenheim (Billeheu, notaire).

25 Décembre. — Les *Eléments* sont représentés à Versailles au Théâtre des Petits Appartements, avec Mme de Pompadour dans le rôle d'Émilie de l'acte du *Feu*.

1749

15 Janvier. — Nouvelle représentation des *Eléments* chez Mme de Pompadour (acte de la *Terre*) qui joue le rôle de Pomone.

7 Février. — Mort d'André Cardinal Destouches.

8 Février. — Inhumation dans la cave de la Chapelle de la Vierge à Saint-Roch.

Renée P.-M. MASSON.

A PROPOS DE THÉMISON

A la suite de la discussion qui s'est élevée dans nos colonnes (juillet 1958) entre M. Armand Machabey et M. Jacques Chailley à propos de l'article de ce dernier intitulé : *La musique de la tragédie grecque devant une découverte épigraphique* (*Revue de Musicologie*, Janvier 1958), M. Machabey nous a fait savoir que M. Chailley avait mal interprété dans sa réponse plusieurs passages de son texte. M. Chailley ayant eu de son côté la même impression devant l'article de son confrère, cette discussion semble ramenée aux proportions d'un malentendu réciproque qui permet de la considérer comme close.

NOTES ET DOCUMENTS

SUR THIBAULT DE COURVILLE

On ignorait jusqu'à présent la date de mort de Joachim Thibault de Courville. Son inventaire après décès, découvert au Minutier central des notaires, nous la fait connaître et fournit en même temps quelques renseignements sur le co-fondateur de l'Académie de poésie et de musique [1].

Marié à Paris le 14 janvier 1556 à Catherine Jacquet, il eut d'elle au moins quatre enfants : Pierre (né en 1558), Baptiste (né en 1560), Jehanne (née vers 1563) et Isaac (né en 1567). Rappelons que Joachim avait fondé des espoirs tout particuliers sur deux d'entre eux, les aînés, qu'Antoine de Baïf, qui leur dédia *L'Aurore*, appelait Peroton et Batiste [2]. Son domicile parisien était situé rue Beaubourg, sur Saint-Nicolas des Champs. C'est là qu'il tenait notamment sa bibliothèque, que l'on est surpris de trouver réduite aux ouvrages suivants :

5 livres de musicque couvertz de cuir noir et blanc......	40 s.
5 livres de musicque couvertz de velin painct en coulleur d'incarnation	1/2 écu
Quatre autres livres de musicque couvertz de cuir noir dorez sur la tranche et d'un filet d'or à l'entour............	1 écu sol.
Cinq autres livres de musicque couvertz de parchemyn...	15 s.

On est encore plus surpris de ne rencontrer chez le joueur de lyre du roi aucun instrument de musique.

Courville possédait de plus un hôtel en dehors de Paris, « en l'isle de Gallande, paroisse de Verres, evesché de Paris, et pres du villaige de Moysiel » [3]. Le roi lui avait baillé là en 1579, moyennant un cens très réduit, un bras de rivière sur le bord de la Marne. Au moment de la mort de son propriétaire, une « damoiselle Diane de Maulay » y habitait.

1. Arch. nat., Min. central, XXXIII, 194 (23 septembre 1581), 12 fol.
2. AUGÉ-CHIQUET, *La vie, les idées et l'œuvre de J. A. de Baïf*, 1909, p. 401.
3. Vaires-sur-Marne et Noisiel dans le canton de Lagny.

Cependant il ne devait mourir ni dans l'une ni dans l'autre de ces demeures. L'inventaire, requis par Jehan Oudeau, procureur au Parlement et tuteur des enfants, nous apprend que Courville décéda le 8 septembre 1581 dans une « chambre de galletas estant des appartemens et d'une maison assise à Saint-Marcel, sur les fossez d'entre les portes Bordelle et de Saint-Victor, en laquelle est demeurant noble homme Jehan Anthoine de Bayf, conseiller notaire secrétaire du roy, ou est pour enseigne le Chappeau rouge ». Étaient présents aussi à l'inventaire Anthoine Patu, archer de la compagnie du maréchal de Retz, décrit dans le *Journal* de P. de l'Estoile comme le « monarque » des maris complaisants [1], et sa femme Jehanne de Bergnon, pour laquelle le même chroniqueur a des mots encore moins flatteurs et que l'on disait être la maîtresse de Baïf.

F. LESURE.

LA *TABULA* DE L'ORGANISTE DES RR. PP. PRÊCHEURS DE MARSEILLE (1749-1769)

Au cours du mois de mars 1747, le Frère Jean-Esprit ISNARD commençait à ériger un orgue monumental, grand seize pieds à quatre claviers manuels, dans l'église conventuelle des Frères Prêcheurs de Marseille et ceux-ci eurent dès lors le désir de confier l'instrument à un musicien de valeur : Pierre-Benoît PEYRE (1724-1786) qui jouissait d'une réputation étendue de virtuose, de professeur et d'expert [2].

Le 3 juillet 1749 un accord intervenait entre le conseil du couvent et l'organiste, lequel s'engageait, moyennant une remunération annuelle de 400 livres [3], à rehausser de son jeu le déroulement de plus de cinq cent soixante offices annuels, selon une *tabula* précise qui embrasse l'ensemble du *cursus* liturgique.

Il est rare de rencontrer dans les fonds d'archives une pièce aussi

---

1. Cité par AUGÉ-CHIQUET, *ouvr. cité*, p. 108 et 572.
2. Cf. DURAND (H.-A.). *L'orgue et les organistes du couvent des Prêcheurs de Marseille au XVIIIe siècle*, in *Marseille, revue municipale (à paraître)*.
3. Le 25 mai 1750 un autre musicien marseillais, Laurent DESMAZURES (1714-1778), est reçu organiste de l'église-cathédrale d'Autun avec une rétribution de 550 livres annuelles. (*Arch. Société Eduenne*, reg. cap., 1750-1752, f° 63, sqq. *in* GARDIEN (Jacques). *L'orgue et les organistes en Bourgogne*... Paris, Droz, 1943, pp. 211-213). Si l'on se réfère à l'Édit royal du 17 mai 1768 qui devait fixer à 500 livres la *portion congrue* des curés congruistes, le traitement de l'abbé PEYRE, virtuose notoire et recruté comme tel, est médiocre. Mais il convient d'y ajouter, appréciation difficile, le casuel de cérémonies traditionnelles ou extraordinaires dont l'initiative revenait à une dizaine de confréries érigées dans l'église des Prêcheurs.

remarquablement détaillée. Nous la transcrivons *in extenso* ci-après.

Il y apparaît que la charge d'un organiste marseillais du XVIIIe siècle est tout aussi lourde que celle des organistes parisiens du XVIIe siècle étudiés par Norbert Dufourcq [1], à la réserve que, ici, le jeu de l'orgue n'est pas aussi tyranniquement réglé par les prescriptions de l'ordinaire que dans l'Église de Paris. En effet, aux XVIIe et XVIIIe siècles, les trois Églises de Provence et Comtat échappent aux réformes liturgiques de tendance néo-gallicane. Ainsi le *Cæremoniale Episcoporum* y est reçu dès sa promulgation par Clément VIII (1600) et y restera sans retouches, avec la part de liberté relative laissée au jeu de l'organiste [2]. D'une manière générale l'orgue n'accompagne pas le plain-chant même lors de cérémonies solennelles comme ce service funèbre pour le roi Louis XV célébré, le 6 septembre 1774, en l'église conventuelle où « *la communauté des Dominiquains se rendit pour la grand messe qui fut par eux chantée accompaignés de deux serpens qui en augmentoient et soutenoient le chœur. Elle fut chantée au plein-chant mêlé de Bourdons en trois parties qui furent fort bien exécutées* » [3].

L'abbé P.-B. Peyre occupera la tribune des Prêcheurs pendant vingt années, de 1749 à 1769, mais à partir de 1758 il cumulera cette tribune avec celle de l'église-cathédrale [4] et se fera souvent suppléer chez les Prêcheurs par un de ses frères, très probablement Jean-Honnoré (1734-1773), jusqu'au 26 avril 1769. A cette date les religieux, fort endettés, proposèrent à M. Peyre le Cadet la succession de son frère l'abbé dans la charge de titulaire de l'orgue de leur couvent, selon un accord où « *l'on diminuroit de moitié le service et l'honnoraire de l'organiste* ». Il devait être dressé « *un nouveau tableau des jours et offices auxquels l'organiste seroit tenu de toucher l'orgue moyennant l'honnoraire annuel de 200 livres* » [5].

H.-A. Durand.

---

1. Dufourcq (N.). *De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV et de leur participation à l'office*, in *La Revue musicale*, Paris, 1955, n° 226, pp. 35-47.

2. Arch. départ. Vaucluse et B.-du-R. Séries G & H, *passim*, par exemple *Abbaye Saint-Victor-lès-Marseille*, H 643, f° 228. 1631, 20 *mars*. « ... *ainsi qu'est de coustume aux eglizes plus cellèbres de ceste province... le dit d'Haranda... sonnera les antiennes sur les horgues aux vespres des festes primæ et secondæ clasis... et generallement tout ainsi qu'il est porté au chappitre vingthuictième du ceremonial romain.* » (N. Dufourcq. *Documents inédits relatifs à l'orgue français*. Paris, Droz, 1934. 1-274).

3. Bibl. mun. Marseille, Ms 49.262 (ex-1187). *Livre des éle[c]tions de la Vénérable confrérie du St Rozaire...* f° 275.

4. Arch. départ. B.-du-R. *La Major de Marseille*, VI G 445, f° 107 v°. Délibération capitulaire du 28 juillet 1758.

5. Arch. départ. B.-du-R. *Prêcheurs de Marseille*, 23 H 12, f° 76 v°. Assemblée du conseil.

Liber consiliorum hujusce conventus massiliensis ordinis fratrum prædicatorum.

Arch. départ. B.-du-R. 23 H 12, f° 42 v°, sqq. 1749, 3 juillet.

« Die tertia mensis iulii decurrentis anni millesimi quadragesimi noni, cum proximum suum ex hac civitate discessum denunciasset r[everen]do p[a]tr[i] m[a]g[is]tro priori dominus Danguy quem organo musico ecclesiæ nostræ anno præterito præficeramus in eius locum unanimi suffragio suffectus est venerabilis vir dominus Petrus Benedictus Peyre Sacerdos, et præfato organo musico præfectus est, assignato honorario centum librarum pro quolibet trimestri et constituit annuam pensionem quadringentarum librarum, ea lege et assidue prædicta organa tanget et pulset diebus et horis in subsequente tabella descriptis et recensitis.

Messire Peyre sera tenu de toucher l'orgue tous les samedys à complie et au salut.

Tous les dimanches et fêtes chaumées [1] à la grande messe, à vêpres et à complies.

La veille de la noël à Vêpres, à Complie et au salut. Les trois fêtes de la noël à matines, aux trois grandes messes du premier jour et aux grandes messes des deux autres jours, aux vêpres et complie et deux saluts du premier jour, aux vêpres, complie et salut des deux autres jours.

Pour la fête de la circoncision aux premières vepres et complie, matine, laude, grande messe, vepres et complie et salut. La même chose aux Fêtes de l'epiphanie, de la purification de la Ste Vierge, de St Thomas d'aquin, de l'annonciation, des trois fêtes de paques, de l'ascension, des trois fêtes de la pentecoste, de la Ste Trinité, de la Fête Dieu, de St Dominique, de l'assomption de la Ste Vierge, de St Augustin, de la nativité de la Ste Vierge, du rosaire, de la toussaint, de la Fête de tous les saints de notre ordre, le 9e 9bre [Dédicace de la Basilique du S. Sauveur] et de la conception de la Ste Vierge. En tous ces jours et autres grandes fêtes de l'ordre qui pourront survenir ou par béatifications ou canonisations ou chapitres solennels, l'orgue sera touchée aux premières vêpres, à complie et au salut et le lendemain a matines, à la grande messe, à vêpres, à complie et au salut.

L'orgue doit aussi être touchée à la grande messe, à complie et salut pendant les octaves du St Sacrement [2] et du rosaire [3], le jeudy saint au commencement de la grande messe et le samedy saint à la grande messe, à vêpres et à complie.

S'en suivent les jours auxquels elle ne doit être [touchée] qu'aux premières vêpres, à complie et au salut la veille et le lendemain à la grande messe, à vêpres, à complie et au salut.

Dans le mois de janvier le jour du St Nom de Jesus, le 22 du dit mois Fête de St Vincent martyr [4], le 23 fête de St Raimond.

Le 13 février la fête de Ste Catherine de Ricci et le jeudi gras.

---

1. A cette époque il y a vingt sept fêtes chômées à Marseille. (*Calendrier spirituel contenant les fêtes que l'on célèbre dans chaque église de Marseille...* Leyde, 1759).
2. Exercices pieux du *Luminaire du T.-S. Sacrement de l'Autel* qui groupe les marchands drapiers et merciers.
3. A l'initiative de la Confrérie du Saint-Rosaire, (gentilshommes et négociants).
4. Confrérie des *corailliers* sous le titre de S. Vincent.

Le 19 mars la fête de St Joseph.

Le 5 avril la fête de St Vincent Ferrier, le Vendredy de la Passion, Fête de notre-dame de pitié. Le 20 avril fête de Ste Agnès [de Montepulciano]. Le 29 fête de St Pierre martyr. Le 30 fête de Ste Catherine de Sienne [1].

Le 3e may fête de l'invention de la Ste Croix. Le 5e may la Fête de St Pie [V] [2]. Le 10, Fête de St Antoine [3]. Le 18 la fête de la dédicace de notre église. Le 19 Fête de St Yves à la grande messe seulement [4].

Le 24 juin Fête de St Jean Baptiste. Le 29 fête des apôtres St Pierre et St Paul.

Le 2 juillet Fête de la Visitation de la Ste Vierge. Le 21 Fête de St Victor. Le 22 fête de Ste Marie Madeleine. Le 25 Fête de St Jacques et de St Christophle [5]. Le 26 fête de Ste Anne.

Le 10 aoust fête de St Laurent. Le 16 aoust fête de St hyacinte. Le 25 fête de St Louis. Le 30 fête de Ste Rose. Le 31 de St Lazare.

Le 14 septembre l'exaltation de la Ste Croix. Le 25 fête de St Côme et St Damien [6]. Le 29 fête de St Michel.

Le 10 8bre Fête de St Louis Bertrand.

Le 21 9bre Fête de la présentation de la Ste Vierge. Le 25 fête de Ste Catherine martyre. »

---

1. Confrérie des chapeliers sous le titre de Sainte Catherine de Sienne.
2. Confrérie des fripiers sous le titre de S. Pie.
3. *Pénitents-Gris*, sous le titre des *Disciplinés de S. Antoine.*
4. Messe solennelle de MM. les Procureurs au Siège.
5. Confrérie des porteurs de chaises, sous le titre de S. Christophe.
6. Confrérie de MM. les chirurgiens, sous le titre de S. Cosme et de S. Damien.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

Un *centre d'études de philologie musicale* est en formation à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, dans le cadre des études du 3e Cycle. Il comportera plusieurs sections, adonnées à la recherche des lois constitutives du langage musical. Depuis deux ans déjà, une section d'ethno-musicologie est en activité et procède à l'étude méthodique des documents enregistrés de musique primitive et non-occidentale. Dirigée par le professeur J. Chailley, qu'assistait jusqu'à sa mort le regretté Constantin Brailoiu, elle se propose de dresser un inventaire des phénomènes susceptibles d'appuyer une méthode générale d'analyse en vue de parvenir à la connaissance des lois de formation des échelles musicales. Ont participé jusqu'ici régulièrement à ses travaux Mmes Claude Helffer, Yvette Grimaud, M. Nieky, MM. Tran Van Khê, H. Pepper, I. Adler, A. Hajdu, F. Quilici, B. Calame, auxquels MM. André Schaeffner et Alain Daniélou ont bien voulu accepter de se joindre occasionnellement.



Notre collègue Solange Corbin, secrétaire-adjointe de la Société Française de Musicologie, a été nommée en date du 6 avril 1959 Directeur d'études à l'École pratique des Hautes-Études, IVe section (Sorbonne). L'intitulé de la chaire est : paléographie musicale.

BIBLIOGRAPHIE

Antonio Odriozola. — **Música en Compostela. I. Notas para un repertorio bibliográfico acerca de la música española (1939-1958).** [Santiago de Compostela], Dirección general de relaciones culturales, 1958. Gr. in-8°, 20 p.

Le très actif bibliothécaire de la Misión Biológica de Pontevedra fournit le bilan de la bibliographie musicale espagnole des vingt dernières années : 2 catalogues de bibliothèques musicales (Biblioteca Nacional de Madrid et Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de la même ville) ; 37 rééditions de textes musicaux et d'études anciens ; 56 publications historiques (histoire générale de la musique espagnole, études par époques ou thèmes, monographies, aspects locaux de l'activité musicale, mémoires) ; 64 biographies de musiciens ; 36 études et recueils de musique populaire ; 5 revues spécialisées. La plupart de ces publications ont paru à Madrid et à Barcelone (77 et 58 publications respectivement, sans compter les rééditions) ; suivent, pour l'Espagne : Valence (avec 8 publications), Bilbao (4), San Sebastián (3), Saragosse, Pontevedra, Pampelune, Plasencia, Salamanque, Palma de Mallorque, et Saint Jacques de Compostelle (2 chacune), Montserrat, Málaga, Vigo, Santander, Cartagène, Zarauz, El Escorial (1). Hors d'Espagne se classent : Buenos Aires (11), México (5), Genève (3), Paris (2), Bâle, Santiago du Chili, Lisbonne, Zurich, Freiburg im Brisgau, Tetuán (1). Cette vue d'ensemble de la production musicologique concernant l'Espagne (le répertoire ne tient pas compte des articles de revue, sauf dans le cas de certains tirages à part), assez complète (quoique il s'agisse d'un catalogue et non d'une bibliographie théorique), peut rendre d'excellents services bibliographiques.

Daniel Devoto.

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Solingen und des Bergischen Lands unter Mitarbeit von K. Dreimüller, R. Haase, H. Lemacher, H. Paffrath, J. Schwermer herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. — Köln, Arno Volk-Verlag, 1958. In-8°, 95 p. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 26).

La réunion annuelle de la Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ayant eu lieu, en 1957, à Solingen, les communications qui y furent lues furent consacrées soit à l'histoire musicale de cette ville, soit à celle de la région proche. Certaines, comme celle de H. Paffrath sur

Jacob Salentin Zuccalmaglio ou de Heinrich Lemacher sur *Clemens Lemacher* ou *Über den Solinger Künstlerbund* sont très brèves. D'autres sont plus développées et d'un intérêt plus général. Ainsi, celle de Rudolf Haase : *Zwei Jahrhunderte Solinger Musikgeschichte* tente de donner un aperçu de la vie musicale à Solingen depuis le XVIIIe siècle ; le chant choral semble y avoir tenu une place prépondérante. Le compositeur rhénan *Ewald Strässer* fait l'objet d'une autre communication. Son auteur, J. Schwermer lui a consacré, depuis, sa thèse, elle-même parue dans la même collection de monographies. La plus importante contribution est celle de Karl Dreimüller : *Franz Wilhelm Sonreck (1822-1900), ein Orgelbauer aus dem Bergischen Land.* Sonreck avait succédé à Cologne, en 1850, à Engelbert Maass, lui-même élève du facteur Ludwig König. Se conformant à l'idéal romantique d'alors, il effectua de nombreuses restaurations et reconstructions d'orgues qui modifiaient profondément leur sonorité, et il construisit selon les mêmes conceptions bon nombre d'instruments. Une dernière contribution de Rudolf Haase : *Bibliographie zur Musikgeschichte der Stadt Solingen* clot ce volume.

L'ensemble de ces articles ne donne évidemment pas une vue homogène de la vie musicale de Solingen et de sa région. Tel n'était d'ailleurs pas leur but. Mais c'est grâce à des travaux de base de ce genre, même modestes parfois, que s'édifie petit à petit l'histoire musicale d'une ville, d'une région, puis d'un pays.

Simone WALLON.

Paul SCHUH. — **Joseph Andreas Anschuez** (1772-1855), der Gründer des Koblenzer Musikinstituts. — Köln, Arno Volk-Verlag, 1958. In-8°, 140 p., 8 p. n. ch., pl., portrait, musique. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 25).

C'est un bien curieux personnage qui nous est présenté ici. Juge suppléant, puis juge à Coblence, d'abord sous le Premier Empire, puis après le rattachement des Pays rhénans à la Prusse, il consacra le plus clair de son temps et de ses forces à faire renaître dans sa ville natale les traditions musicales que les guerres de la Révolution française avaient interrompues à la fin du XVIIIe siècle. Bien que la réputation d'Anschuez n'ait pas dépassé les frontières de sa province, la présente monographie est loin de n'intéresser que les spécialistes d'histoire locale. M. Paul Schuh y retrace, en effet, toute la vie musicale de Coblence à la fin du XVIIIe siècle, lorsque le prince-électeur de Trève y résidait, puis pendant l'occupation française sous l'administration napoléonienne, enfin après 1815 et jusqu'en 1845 environ ; vie musicale influencée par de nombreux courants étrangers venus d'Italie, de Paris parfois, et surtout de Vienne et dont l'évolution est parfaitement décrite.

Chassé par la Révolution, le dernier prince-archevêque, Clément Venceslas, quitta Coblence en 1794. Son départ mit fin aux activités des nombreux musiciens qu'il entretenait à sa cour, et, à peu de choses près, toute vie musicale cessa alors à Coblence. Non sans de multiples difficultés Anschuez parvint à créer dès 1805 une association d'amis de la musique destinée à organiser des concerts, association qui se transforma, en 1808, en une Académie de musique ou Établissement de musique paroissiale, comme l'intitulent les documents préfectoraux français de l'époque. Le

préfet du département de Rhin-et-Moselle, Lezay-Marnezia, l'encouragea, du moins au début, lui accorda une subvention d'État et le jeune Institut put donner son premier concert en avril 1808.

M. Schuh consacre la plus grande partie de sa monographie à l'histoire de cet institut jusqu'en 1842, c'est-à-dire jusqu'au moment où Anschuez en quitta la direction. Ayant pour but d'organiser des concerts, l'institut ne tarda pas à s'adjoindre une école de chant destinée à former de futurs exécutants. L'enseignement instrumental, par contre, était donné plutôt à titre privé. Grâce à ses recherches d'archives et à de nombreux dépouillements de périodiques, M. Schuh a pu donner un aperçu très détaillé des programmes des concerts de musique religieuse ou profane organisés par l'institut. C'est là la partie la plus intéressante de son exposé. La qualité des œuvres exécutées était remarquable. On le doit certainement à l'influence personnelle d'Anschuez qui était à la fois directeur de l'institut, chef de chœur et chef d'orchestre. Il appréciait avant tout les grands maîtres classiques, Haydn, Mozart, Beethoven et fit peu à peu disparaître de ses programmes les œuvres des compositeurs italiens et français qui y figuraient au début.

Lui-même composa, et M. Schuh consacre un des chapitres de son livre à l'étude de ses œuvres.

On peut considérer cette monographie comme un modèle du genre. Parfaitement maître de son sujet, l'auteur a su donner à son ouvrage toute la concision, la clarté, l'homogénéité voulues. Malgré la complexité de son sujet (qui touche à l'histoire politique comme à l'histoire musicale des Pays rhénans et où se trouvent mêlées l'histoire d'une institution et celle d'une vie d'artiste) on ne décèle dans son exposé aucune lourdeur.

L'inventaire des sources et la bibliographie ont été rédigés avec soin [1]. De nombreux exemples musicaux illustrent l'analyse des œuvres d'Anschuez.

Cet ouvrage est parmi les meilleurs qui aient paru dans la collection des *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*.

Simone Wallon.

Renate Federhofer-Königs. — **Johannes Oridryus und sein Musiktraktat** (Düsseldorf 1557). — Köln, Arno Volk-Verlag, 1957. In-8°, 296 p., fig., fac-sim., musique (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 24).

On ne savait que peu de choses, jusqu'ici, sur la vie de J. Oridryus. Son traité n'a jamais été réédité depuis le xvi[e] siècle et il n'en subsiste plus que quatre exemplaires. C'est dire combien le travail de M[me] Federhofer-Königs était utile. Son ouvrage comprend trois parties : dans la première, l'auteur a rassemblé les éléments biographiques que des recherches approfondies lui ont permis de découvrir sur Oridryus et sa famille ; la seconde partie est constituée par la réédition du traité ; la troisième est une description analytique de ce traité.

---

1. Signalons cependant à M. Schuh que la note 37 de la p. 111 est sans objet : le *Beethoven-Album* en question porte à la Bibliothèque nationale de Paris la cote Vm[7] 2138.

L'auteur a pu apporter d'intéressantes précisions sur la carrière de J. Oridryus. Celui-ci, originaire des Pays-Bas et protestant, fut d'abord recteur de l'école d'Amersfoort de 1542 environ à 1550. Puis, obligé de quitter les Pays-Bas après avoir été condamné pour hérésie, il s'installe à Dusseldorf, de 1556 à 1572, comme professeur de troisième année et comme *Kantor* au lycée (lycée dont le recteur était déjà tout acquis aux idées religieuses nouvelles). Enfin, en 1582, il est nommé recteur de l'école réformée de Wesel où il restera jusqu'en 1582. Il meurt vers 1590 ou 1591. Pendant son séjour à Dusseldorf, Oridryus avait en outre exercé de 1558 à 1572 le métier d'éditeur-imprimeur en association avec son beau-frère Albert Buys. C'est à Dusseldorf qu'il publia, en 1557, ses *Practicae musicae utriusque praecepta*. Ce traité est en réalité une compilation. Mme F.-K. a pu déterminer quels avaient été les traités auxquels Oridryus avait fait les emprunts les plus importants. Ce sont, pour la première partie de son traité consacrée à la *Musica plana*, ceux de Rhau (1518), de Listenius (1549), de Zanger (1554) et, pour la seconde partie consacrée à la *Musica figurata*, ceux de Rhau (1520), d'Ornitoparchus (1553), de Listenius (1549), de H. Faber (1550) et de G. Faber (1553). Quant à ses exemples musicaux, ils sont en grande partie empruntés textuellement à Rhau et à Listenius. Cependant, ce petit traité, qui était destiné aux élèves du lycée de Dusseldorf, était rédigé avec clarté, simplicité et concision et il dut être fort apprécié, car il a été utilisé plus tard par d'autres théoriciens, en particulier par Lossius et par Wilphingseder qui lui ont fait de larges emprunts.

La description du traité que donne Mme F.-K. suit le texte latin, chapitre par chapitre et en fournit une analyse très soignée. Il convient d'ailleurs d'observer que tout le travail de Mme F.-K. est caractérisé par ce même soin méticuleux qui va jusqu'à énumérer les différents caractères typographiques utilisés pour la page de titre du traité (p. 47) — alors que le fac-simile joint permet de s'en rendre compte directement — ou à signaler qu'Orphée était, selon la légende, un célèbre joueur de cithare (p. 160). Mais si l'ouvrage de Mme F.-K. est par certains côtés un peu scolaire et si l'auteur s'abstient de toute synthèse, il n'en reste pas moins que son étude est pertinente et consciencieuse et qu'elle nous permet pour la première fois de prendre contact commodément avec un théoricien fort mal connu jusqu'à ce jour. L'ouvrage est utilement complété par des fac-simile bien choisis, une bibliographie et un index des noms. Il a, d'autre part, le mérite d'être écrit avec clarté ; il faut en louer l'auteur.

Simone WALLON.

Beiträge zur Musik im Rhein-Maas-Raum, unter Mitarbeit von J. Alf, F. GERHARDUS, R. HAASE. H. HULVERSCHEIDT, H. KLOTZ, A. QUITIN, J. SMITS van WAESBERGHE, herausgegeben von Carl Maria BRAND und Karl Gustav FELLERER. — Köln, Arno Volk-Verlag, 1957. In-8°, 72 p. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 19).

Ce sont les communications faites lors de la réunion annuelle de la Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte tenue en 1956 à Schleiden (Eifel) qui ont été publiées ici. Le P. Smits van Waesberghe y étudie l'histoire de la maîtrise de St-Servatius à Maestricht depuis le moyen-

âge jusqu'à la Révolution française. José Quittin consacre sa communication à Gilles Hayne et à la vie musicale à Liège, durant le XVIIe siècle. Trois communications concernent l'histoire de l'orgue en Pays rhénans : celle de Maarten Albert Vente, sur les orgues du Brabant septentrional et des Pays rhénans au XVIe siècle ; celle de Hans Hulverscheidt sur la restauration de l'orgue construit vers 1770 environ par Ludwig König pour St-Philippe-et-St-Jean de Schleiden ; celle, enfin (la plus longue), de Hans Klotz consacrée à la facture d'orgue rhénane au XVIIIe siècle et en particulier aux instruments construits par les familles Stumm et König. Un article de Rudolf Haase sur les travaux de l'acousticien Johann Heinrich Scheibler et un autre de Julius Alf sur les exécutions d'œuvres de Schumann en Rhénanie et plus spécialement lors des Niederrheinische Musikfeste, terminent ce recueil.

Bien que limitées à l'histoire locale des régions entre Rhin et Meuse, ces communications ont une portée beaucoup plus vaste. La plupart d'entre elles sont le fruit de recherches d'archives approfondies et représentent une contribution de valeur à l'histoire de la musique des Pays rhénans et des anciens Pays-Bas.

Simone WALLON.

Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz. — La Habana, 1957, pp. 1317-1626.

Pp. 1317-1328. Adolfo Salazar : *La naturaleza del acento prosódico y del musical en la rítmica y en la métrica.* La contribution du musicologue espagnol récemment disparu se place dans la ligne de ses recherches (publiées en 1954 dans la revue *Imago Mundi* de Buenos Aires) sur *La transformation de la prosodie classique aux dépens de l'accent.* Ces pages ont néanmoins un caractère didactique trop accusé (on signale, par exemple, la différence entre *anapeste* et *anapestique*, *yambe* et *yambique*, etc.), elles sont pleines de trop de définitions qui n'aboutissent à aucune synthèse, et trahissent trop le « morceau détaché » d'un travail plus étendu.

Pp. 1369-1373. Marius Schneider : *Pitágoras en la herrería.* Historiquement, la légende de Pythagore découvrant les relations des consonnances dans une forge, semble être entrée en Grèce par la porte d'Égypte. Mais elle charrie aussi une association d'une valeur plus générale et universellement répandue : musiciens et forgerons partagent, chez les peuples primitifs, le respect et la crainte qui leur viennent de leur prototype mystique, le dieu de la foudre et du tonnerre, dieu unijambiste créateur et ré-créateur du monde, dont l'image est perpétuée par le tambour à un pied et par l'enclume.

Pp. 1375-1379. Juan B. Selva : *Plausible obra del Doctor Ortiz.* Partant des études de Fernando Ortiz sur les dialectes africains en Amérique, cet article propose une étymologie congolaise ou mandingue pour le mot *fandango*, opposée à l'étymologie arabe qu'on accepte traditionnellement pour le nom de cette danse (ou réunion dansante).

Pp. 1417-1425. Gerda Törnberg : *Afro-cuban rattles.* Cet article étudie en détail les principaux idiophones populaires cubains : 1) *Suspension rattles*, dont les bracelets et les colliers sonores, la *quijada* (mâchoire inférieure d'âne ou de cheval, secouée de sorte que les dents sonnent dans leurs alvéoles) et le *güiro* (calebasse entourée d'un filet dans lequel on a

enfilé des noix ou des perles de verre ; le son s'obtient en secouant la calebasse à fin que les éléments fixés dans le filet la heurtent et la fassent résonner). Le güiro est utilisé généralement par groupes de trois : le *salidor* (« celui qui commence »), le *dos golpes* (« deux coups » dont le nom indique la fonction ; il est plus grave que le *salidor*), et la *caja* (« caisse ») le plus grand, quelquefois à la double octave grave du premier, et qui est le virtuose de l'ensemble, l'instrument auquel on confie toutes les variations rythmiques, tandis que les deux autres gardent le patron métrique fondamental. 2) *Vessel rattles*, groupe constitué par les idiophones percutés de l'intérieur : des calebasses ou des corbeilles tressées remplies de semailles ou de cailloux et qu'on secoue. Ils peuvent être simples *(maraca)* ou disposés en jeux (*erikunde*, fait de petites calebasses fixées sur les quatre extrémités de deux tiges de bois disposées en forme de croix). 3) *Bells*. Les cloches sont, elles aussi, généralement utilisées en jeux, comme dans l'*enkenikà*, ceinture en cuir garnie de clochettes qui complète l'accoutrement des « danseurs-esprits » dans certains cultes. Ces trois apartés, comme on a pu voir, semblent grouper trois types d'idiophones plutôt qu'esquisser une classification organologique ; cette réserve faite, l'article fournit de très claires et très intéressantes descriptions d'instruments.

En outre, deux contributions bibliographiques (Rafael Heliodoro Valle : *Para la bibliografia afroamericana*, pp. 1427-1465 ; Berta Becerra : *Bibliografia de Fernando Ortiz*, pp. 1589-1621) réunissent nombre de publications concernant les manifestations musicales, poétiques et coréographiques des nègres américains.

Daniel Devoto.

Rudolf Quoika. — **Altösterreichische Hornwerke**. Berlin, Verlag Merseburger, 1959, grand in-8°. 98 pages, 7 illustrations.

En consacrant une brochure à l'histoire des orgues de plein air dans la vieille Autriche des Habsbourg, Rudolf Quoika comble une lacune, et nous fait connaître une sorte d'instruments qui accompagnaient chaque jour, à des heures déterminées, la vie des hommes et la rythmait, comme font aujourd'hui les cloches et les carillons.

Il n'y a plus guère aujourd'hui que le *Hornwerk* de Salzbourg qui soit conservé depuis le XVIIIe siècle en état de fonctionnement ; son appel résonne toujours par delà les montagnes comme la voix de l'ancien veilleur de la cité archiépiscopale.

La première partie de l'ouvrage est consacrée à l'histoire des instruments de Saint-Étienne de Vienne, de Hall (Tyrol) au XV[e] siècle ; des monastères de Melk, de Graz en Styrie, de Sekkau, d'Admont, de Zwettl de Kremsmünster, au XVI[e] siècle ; de Lambach, Saint-Florian, de la forteresse de Salzbourg, de Klagenfurt, de Hellbrunn aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

De nos jours, la firme Walcker de Ludwigsbourg a installé en 1932 l'*Orgue des héros* dans la *Bürgerturm* de Kufstein, c'est le seul instrument moderne qui rappelle les anciennes traditions d'un art populaire.

Dans la seconde partie, l'auteur décrit le système de la soufflerie, les mesures des tuyaux et leur accord, l'étendue des claviers aux différentes époques et le programme musical des orgues automatiques à rouleau.

Félix Raugel.

Orgelbewegung und Historismus. — Berlin, Gesellschaft der Orgelfreunde. Verlag Merseburger, 1958, in-8°, 120 pages. 14 illustrations.

La société des Amis de l'Orgue a réuni dans un volume les comptes rendus des congrès d'orgue tenus à Stade en 1954, à Malmö-Copenhague en 1955 et à Hanovre en 1955. Les communications publiées par Walter Supper avec la collaboration de Wolfgang Adelung, Walter Schindler, Günter Seggerman et Henry Weman concernent le passé, le présent et l'avenir de l'orgue. On lira avec intérêt les études de Hans Klotz sur l'histoire de l'instrument, de Gustav Fock sur les principales époques de la facture hollandaise et celle de l'Allemagne du Nord jusqu'à Schnitger. Rudolf Quoika traite de la traction mécanique et Rudolf Utermöhlen de la place de l'orgue dans l'église. De nombreuses compositions d'orgues anciennes et modernes qui furent étudiées au cours de ces journées intéresseront les organistes.

Félix Raugel.

Christiane Engelbrecht. — **Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek.** — Kassel, Bärenreiter, 1958. 1 vol. in-8°, 192 p. (Musikwissenschaftliche Arbeiten herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 14).

On possédait sur l'histoire de la Chapelle de Cassel la thèse d'Ernst Zulauf (1901). Quant à la Landesbibliothek de Cassel, qui a recueilli les collections de cette Chapelle, un catalogue en fut imprimé en 1881 par les soins de Carl Israel. Dans le présent travail C. Engelbrecht entreprend une étude systématique des nombreux mss. anonymes de cette bibliothèque, ce qui lui a permis de mieux préciser l'étendue du répertoire de la Cour de Hesse entre 1585 et 1670, sous les landgraves Maurice, Guillaume V, Amalie Élisabeth et Guillaume VI, et aussi de retrouver quelques œuvres inconnues de H. Schütz, G. Gabrieli et Monteverdi.

Il est possible d'ajouter, aux identifications données ici, que le n° 1 de la liste d'anonymes, *Attollite portas* pour trois chœurs, est de Andreas Rauch, comme il ressort de la comparaison de l'incipit musical (voir p. 150) et de la disposition vocale et instrumentale avec le motet n° 12 du recueil de Rauch, *Currus triumphalis musicus imperatorum romanorum tredecim* (1648 ; complet à la Bibl. nat.). On s'est borné à modifier quelque peu les paroles, de manière à les adapter aux circonstances, c'est-à-dire dans le cas du ms. de Cassel la célébration du landgrave Guillaume V, et dans celui du recueil de Rauch la célébration de l'empereur Ferdinand II. Mais pour la musique il semble qu'il s'agisse seulement d'un réemploi.

L'auteur n'a pas omis de revenir sur le problème des relations de cette Cour avec la musique française et sur ce que nous avons tendance à appeler en France « le » manuscrit de Cassel, recueil ms. de suites d'orchestre publié par J. Écorcheville et qui contient des œuvres signées G. D. Il n'y a plus de doute aujourd'hui sur l'identité de ce musicien, qui ne peut être que Gerhard Diesener, lequel fit vers 1660 un séjour en France où il subit l'influence du style propre aux Vingt-quatre Violons parisiens. On doit

donc abandonner complètement l'hypothèse Guillaume Dumanoir proposée par Écorcheville, qui en outre avait eu trop d'imagination en voyant toute une « colonie » de musiciens français à Cassel. En fait, on ne relève, à la lecture de ce travail, que la présence d'un luthiste, l'avignonnais Victor de Montbuisson, au service de Maurice de Hesse entre 1598 et 1623 et qu'une lettre, publiée par C. E., situe ensuite à la Haye en 1638.

La publication de pièces justificatives (lettres et comptes) et d'excellents index, y compris les incipit musicaux des pièces non encore identifiées, complètent cette excellente étude.

F. Lesure.

Mozart-Jahrbuch 1957 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. — Salbourg, 1958. 1 vol. in-8°, 241 p.

Mozart partage avec Bach, Beethoven et Haendel l'honneur d'avoir un *Jahrbuch*. Il y eut même autrefois un *Gluck-Jahrbuch* et un *Chopin Jahrbuch* vient de naître il y a peu d'années. A quand les Annales Berlioz, Rameau ou Debussy ? Ici, il est vrai, les études mozartiennes sont relancées par la préparation des nouvelles œuvres complètes et du nouveau Köchel. Si bien que chaque année une vingtaine de musicologues, principalement autrichiens et allemands, ont une contribution à apporter qui touche directement ou indirectement Mozart dans l'ordre biographique, bibliographique, ou dans le domaine des idées.

Signalons donc, comme on nous le demande, ce volume, qui appartient à la série publiée depuis 1950 par la Fondation du Mozarteum. On y trouve en particulier des articles sur Stadler et Franz Gerl, sur les influences Mozart-Monsigny et Mozart-Spohr, un parallèle Don Giovanni-Casanova, une discussion sur l'authenticité du concerto pour basson K. Suppl. 230, et, comme chaque année, une bibliographie courante.

F. L.

Alexander von Andrievsky. — **Tschaikovsky**. Roman seines Lebens. Berlin-Wiesbaden, Ed. Bote & G. Bock, 1957. In-8°, 319 p., pl. t. h.

Si son cas n'était qu'un cas isolé, il serait évidemment absurde de vouloir commenter ici, dans une revue spécialisée, un tel ouvrage. Mais le genre fait école. Ces « romans d'une vie » non seulement prolifèrent, ils commencent, eux aussi, à se réclamer de l'érudition. L'éditeur de ce nouveau Čajkovskij l'annonce en ces termes : « Tout ce qui se trouve dans cet ouvrage est attesté par les contemporains de Čajkovskij, garanti par les résultats des recherches les plus récentes ». Aussi nous sommes-nous laissé prendre, comme beaucoup d'autres, hélas, assurément. Or, c'est en réalité une vie de Čajkovskij contée aux enfants dans ses très, très grandes lignes (où vraiment il n'y a plus rien à découvrir), mais avec une abondante moisson d'erreurs de détail qu'une personne au courant « des plus récentes recherches » n'aurait pas dû commettre. Le reste est du roman : le roman de l'auteur lui-même évidemment, non pas celui de Čajkovskij. M. von Andrievsky nous offre ses souvenirs, ses impressions, ses considérations, et pour nous laisser une impression de vrai et de vécu, fait parler Čajkovskij et son entourage à la première personne. Tout y passe, et la seule oubliée dans cette épopée familiale, c'est la musique.

Mais laissons-là ce roman et demandons-nous à qui cette littérature est destinée, pourquoi se multiplie-t-elle si impudiquement, comment des éditeurs de musique sérieux préfèrent ces niaiseries à un document vrai, un document vivant : un journal (le misérable journal de Čajkovskij n'a jamais été traduit, croyons-nous), une correspondance (celle avec son éditeur Jurgenson, par exemple), une chronique véritable (celle de son frère Modest) ? Mais l' « exotisme » de la musique russe, n'offre-t-il pas un terrain particulièrement favorable à ce genre d'essais ?

L'illustration du volume qui aurait pu être, elle au moins, documentaire, reproduit des portraits que tout le monde connaît, sauf peut-être deux vues, malheureusement très réduites, de Saint-Pétersbourg et de Moscou au temps de Čajkovskij, ainsi que la façade du bâtiment du Conservatoire de Moscou.

V. Fédorov.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Carlo GESUALDO, principe di Venosa. — **Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen**, nach dem Partiturdruck von 1613 herausgegeben von Wilhelm WEISMANN, 4. Buch. — Hamburg, Ugrino Verlag, 1958, 79 p. in-4°.

Wilhelm Weismann qui avait déjà publié en 1931 un choix de treize madrigaux à 5 voix de Gesualdo, nous restitue cette fois-ci les quinze madrigaux du 4e livre, dont trois au moins figuraient déjà dans son premier choix et quelques-uns aussi dans le volume des *Classici della musica italiana* où I. Pizzetti dès 1919 a publié quatorze madrigaux du même auteur. L'éditeur n'a pas utilisé l'édition originale publiée à Ferrare en 1596, mais la fameuse édition imprimée en partition à Gênes chez Giuseppe Pavoni en 1613, l'année même de la mort du musicien, par les soins du maître de chapelle gênois Simone Molinaro sous le titre : *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci*. Le choix de ce 4e livre est particulièrement heureux, car c'est justement dans celui-là que se marquent dans l'œuvre de Gesualdo les débuts de ce style que le compositeur poursuivra jusqu'aux plus extrêmes raffinements d'un chromatisme que Eitner n'hésitait pas à qualifier de « véritables monstruosités » et dont le musicien avait sans doute trouvé l'inspiration durant son séjour à Ferrare sous l'influence de Luzzaschi et du fameux *archicembalo* de Vicentino que seul d'ailleurs l'organiste des Este savait toucher avec bonheur. Dans ce recueil qui marque une étape décisive de l'évolution de Gesualdo, on passe des pièces classiquement traditionnelles comme le beau *Luci serene e chiare*, à des compositions telles que *Ecco morirò dunque* où le musicien a déjà atteint la plus grande instabilité harmonique, les contrastes rythmiques les plus violents, tandis qu'un stade intermédiaire de son style s'observe dans *Moro e mentre sospiro*. Malgré le luxe de la présentation, il s'agit d'une édition pratique avec clefs usuelles (les clefs originales étant toujours signalées au début) et orthographe modernisée de la langue italienne. A la fin, l'éditeur a publié les textes avec une traduction allemande due à Vladimiro Macchi. Il n'est donc pas besoin de souligner d'avantage tout le prix d'un tel ouvrage qui nous permettra, souhaitons-le, d'entendre plus souvent les chefs-d'œuvre du prince de Venosa, ce soleil de la musique, ainsi que le définissait Molinaro.

Nanie BRIDGMAN.

Dietrich BUXTEHUDE. — **Schlagt Künstler die Pauken**, Hochzeitsmusik — **Erfreue dich Erde**, Kantate. Herausgegeben von Dietrich Kilian. Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung. Verlag Merseburger Berlin 1958. Reihe I, Heft 26.

M. D. Kilian vient de publier aux éditions Merseburger une intéressante cantate de D. Buxtehude dont l'histoire contribue à éclairer la psychologie et l'esthétique du vieux maître danois. Cette cantate porte un double titre : *Schlagt Künstler die Pauken* (Frappe, musicien, les timbales) et *Erfreue dich Erde* (Réjouis-toi, Terre). Buxtehude entendait ainsi faire d'une pierre deux coups et se servir d'une œuvre de circonstance portant le premier titre pour y adapter des paroles qui lui permettraient de la transposer à l'office divin. En fait, les deux versions ont bien été jouées à l'église, la première pour une noce, la seconde pour les fêtes de Pâques et de Noël.

La première version est ouvertement préparée pour le mariage de Joachim von Dalen, docteur en droit de Giessen, annobli depuis 1677 qui s'unissait cependant avec Catharine Margareth, fille d'un brasseur de Hachenburg. La cérémonie nuptiale fut célébrée à Lübeck le 14 mars 1681. Le texte, qui fut soigneusement imprimé pour la cérémonie, est probablement de Buxtehude lui-même qui signe le livret d'un nom de plume : Charedon. Le poète met en scène des personnages allégoriques : la Renommée *(das Gerüchte)* d'abord qui, d'une voix de basse, enjoint aux instruments, timbales et violons, trompettes d'argent, tambours et clarines, de sonner de leur mieux. Un chœur à quatre voix soutient cette objurgation et en effet deux trompettes, les timbales, deux violons et un violone obéissent en déchirant l'air d'accords éclatants sur un rythme énergique à 3/4. Tout ce premier tutti est composé de motifs très simples mais dont l'imbrication est ingénieusement menée. Puis on parvient à un aria de quatre strophes, entrecoupées chaque fois d'une ritournelle confiée aux cordes. Quatre solistes se succèdent ainsi qui représentent l'Amour *(die Liebe)*, la Beauté *(die Schönheit)*, la Jeunesse *(die Jugend)* et la Vertu *(die Tugend)*. Mais alors que l'Amour et la Beauté sont exprimés par une mélodie identique chantée tour à tour par les deux sopranos, la Jeunesse est confiée à l'alto sur un air différent et la Vertu parle par la bouche d'une basse sur une mélodie qui possède les mêmes incipits que les deux premières strophes mais qui diverge ensuite, tout en étant soutenue par les violes. Il y a certainement une intention symbolique dans ce choix qu'il est intéressant de souligner.

Ensuite le dernier chœur, à 6/4, est soutenu par les éclats des trompettes qui déploient de brillants interludes et scandent le tutti d'accords sur les temps forts. Enfin le premier chœur est repris *da capo*. L'ensemble est lumineux et teint d'une gaîté sans ombre, il possède, malgré une écriture pleine mais très simple, un brio certain grâce aux fanfares imprévues et aux habiles modulations.

Pour les fêtes de Pâques et de Noël de la même année 1681, Buxtehude se contenta de reprendre exactement le même texte musical en y adaptant le livret *Erfreue dich Erde*. Cette fois les personnages allégoriques qui s'expriment dans les quatre strophes de l'aria sont la Joie *(die Freude)*, la Paix *(der Friede)* la Grâce *(die Gnade)* et la Vérité *(die Wahrheit)*. Cette utilisation de la même musique pour des buts sensiblement diffé-

rent mais exprimant évidemment des sentiments semblables de liesse, montre que la recherche de thèmes rigoureusement adaptés au texte littéraire ne préoccupait pas Buxtehude outre mesure. Bien que cette cantate ait été jouée trois fois la même année, dans le même lieu et vraisemblablement devant les mêmes auditeurs, nul ne songea sans doute à reprocher à l'organiste-compositeur de la Marienkirche de Lübeck de n'avoir pas recherché une spécificité étroite de son langage musical.

Frédéric BRIDGMAN.

Johann Sebastian BACH. — **Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach** edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick, New Haven : Yale University press, 1959. I vol. in-12, 154 pages.

Le *Clavier-Büchlein* pour W. F. Bach dont M. Ralph Kirkpatrick présente l'édition en fac-similé a été acquis par la Library of the School of Music de l'Université de Yale en 1932. Il provient de la succession d'un cousin éloigné de Wilhelm Friedemann, Jean-Chrétien (1743-1814), de Halle, et fut acheté en 1814 par Koetschau, cantor dans cette ville, avec d'autres papiers et des peintures qui avaient appartenu à la famille Bach. En 1845 il devint la propriété des Krug de Naumburg jusqu'en 1932.

Commencé à Coethen en 1720 — le fils aîné de Bach avait un peu plus de neuf ans — il contient soixante-deux pièces presque uniquement écrites de la main de Jean-Sébastien ou de celle de Friedmann : sept petits préludes, onze préludes du *Clavecin bien tempéré*, les *Inventions* à deux parties, les *Sinfonias* à trois parties, deux chorals, et quelques pages d'autres compositeurs, G. P. Telemann *(Suite en la majeur)*, G. H. Stoelzel *(Partita en sol mineur)*, et J. C. Richter *(Pièce pour le clavecin)*. Au début on trouve la seule table des ornements — avec leur interprétation — que Bach ait jamais donnée pour l'exécution de ses œuvres de clavecin. Ce recueil, cependant, ne fut pas uniquement rédigé dans un but pédagogique. Son intérêt est aussi d'un autre ordre. Non seulement il renferme des œuvres, parfois notées incomplètement, qui préoccupaient J. S. Bach — il y a notamment une première version des *Sinfonias* qui portent le nom de *Fantasias* — mais en même temps nous fait participer à la vie musicale intime de la famille Bach.

Le manuscrit est reproduit intégralement dans le format original avec un soin méticuleux. L'édition est à la fois sobre et luxueuse.

Wolfgang Plath prépare actuellement une étude critique — avec transcription — du *Clavier-Büchlein* pour la Neue Bach Ausgabe, Serie V, Band 5.

André VERCHALY.

Francisco MANALT. — **Sonatas I — II para Violin y Piano**. Transcriptión por el P. José A. de Donostia. [Préface de José Subirá]. Barcelone, Instituto Español de Musicologia, 1955. In-fol., 27 p. et partie. (Música Hispana, V, Serie C : Música de Cámara, 2).

Les sonates pour violon de Francisco Manalt sont d'intéressants témoins du goût musical régnant en Espagne au milieu du XVIIIe siècle. L'Institut espagnol de Musicologie a réédité les deux premières d'une série de

six sonates de chambre pour violon et basse solo qui avaient vu le jour en 1757 sous le couvert d'une dédicace à son Exc. Señor D. Pedro Téllez Girón, duc d'Ossuna. L'édition originale est présente à la Bibliothèque Nationale de Madrid. L'actuelle édition comporte la transcription par le P. José A. de Donostia d'une partie d'accompagnement pour clavier. Réaliser une basse chiffrée, proposer une harmonisation verticale, est utile pour les pianistes contemporains qui n'ont pas maîtrisé l'art de l'accompagnement tel qu'on le pratiquait au XVIIe et XVIIIe siècles, mais il semble aventuré d'aller jusqu'à écrire comme le P. de Donostia un contrepoint riche en imitations et en rythmes entièrement inventés, peut-être conforme à l'esprit baroque, mais dont il est toujours préférable de laisser le choix à la libre improvisation de l'exécutant, ainsi que cela se pratiquait à l'époque.

La vie de Manalt reste voilée d'obscurité. Il est présent en 1733 à la Chapelle Royale comme violoniste, en 1737 il sollicite un secours, en 1749 il est cité comme deuxième violon, juste derrière le célèbre don Jaime Facco, venu de Lisbonne ; enfin sa trace disparaît après la publication en 1757 des six sonates qui nous occupent ici. Il semble établi que Fr. Manalt a servi trois Bourbons, rois d'Espagne : Philippe V, Fernand VI et Charles III.

Ces sonates appartiennent assurément au style galant et témoignent d'une filiation italienne plutôt qu'allemande. Rappelons que Domenico Scarlatti gagna l'Espagne dès 1729 et suivit le fils et la belle-fille de Philippe V, prince et princesse des Asturies. Il mourut à Madrid en 1757, la même année que la publication des sonates de Manalt. Sans cesse présent à la Cour d'Espagne, l'influence de son style est manifeste sur l'écriture de notre compositeur violoniste. D'ailleurs la cour des Bourbons restera fidèle au climat musical italien puisque, quelques années plus tard, Luigi Boccherini et Gaetano Brunetti y donneront le ton jusqu'au début du XIXe siècle.

Ces aimables sonates, témoins d'une époque peut-être peu originale mais brillante de la vie madrilène, méritaient qu'on les tire de l'oubli.

Frédéric BRIDGMAN.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Samedi 29 Novembre 1958.

La séance est ouverte à 18 heures à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 3, rue Michelet, sous la présidence de M. Schaeffner, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

M. Olivier Alain, Directeur du Conservatoire Municipal de Saint-Germain-en-Laye, présenté par MM. Pincherle et Dufourcq.

Mlle Yvette Grimaud, présentée par M. Schaeffner et Mlle Cl. Marcel-Dubois.

La parole est ensuite donnée à M. Chailley pour sa communication sur les *Incidences pédagogiques des dernières recherches de philologie musicale.*

Si l'on admet, selon une théorie de plus en plus généralisée, que l'évolution de l'individu reproduit en raccourci celle des sociétés dont il est issu, deux conséquences d'ordre pratique sont à tirer pour la pédagogie musicale :

1° la formation de l'instinct musical de l'enfant passe par les mêmes stades que la formation de l'instinct musical dont les sociétés primitives permettent l'étude par couches successives de stratification. Il ne faut donc pas considérer le langage musical de l'adulte évolué occidental comme un donné brut dont les éléments doivent être analysés et inculqués tels quels, mais comme le résultat d'une évolution dont on aura intérêt à s'inspirer pour la gradation des études musicales de l'enfant et du commençant.

La comparaison des langages primitifs et des réactions enfantines confirme une similitude remarquable dans le processus. A titre d'exemple, la pédagogie traditionnelle, basée sur l'analyse de l'accord parfait majeur à trois sons, ne tient pas compte du fait que cette notion n'est pas première, mais résulte d'une longue évolution ; c'est pourquoi elle se heurte à une résistance passive du très jeune enfant. Celui-ci réagit mieux à une progression monodique basée sur le cycle des quintes — processus historique, qui s'avère également chez lui conforme à l'instinct. De même l'instinct polyphonique se manifeste d'abord chez lui par un contrepoint pur utilisant les procédés de tuilage, de bourdon, de parallèles etc..., tous phénomènes étudiés aujourd'hui par l'ethno-musicologie, et nullement par un instinct harmonique analogue à celui que supposent les traités classiques, et sur lequel sont basées les méthodes habituelles.

En utilisant ces données instinctives, on doit parvenir, en théorie, à

des résultats plus rapides que ceux de la pédagogie traditionnelle. Celle-ci sera ensuite rejointe sans aucune difficulté, mais cette fois sur des bases déjà solides. Ces données théoriques sont vérifiées par des expériences dont il est donné connaissance. Il conviendrait de les développer méthodiquement en recherchant soigneusement les âges moyens d'équivalence, et en tenant compte également des données de mimétisme, qui, à partir d'un certain stade, viennent interférer avec l'évolution théorique (l'enfant entendant très tôt de la musique plus évoluée que son propre stade théorique).

2° Dans les études supérieures d'harmonie et de composition, on devrait, en théorie, obtenir des résultats plus stables que par la méthode traditionnelle en faisant traverser rapidement à l'élève les différents stades de composition qui nous ont menés à la conception actuelle : composition monodique, déchant, contrepoint non harmonique, contrepoint harmonique, enfin seulement harmonie classique, qui devrait ensuite se prolonger par l'harmonie moderne, encore mal codifiée et laissée trop souvent à l'empirisme du compositeur débutant, mal guidé au delà de l'harmonie classique. On précise bien que les modèles seraient à prendre dans les exemples réels des prédécesseurs de toutes époques, et qu'il ne s'agit pas seulement de placer le contrepoint de Cherubini avant l'étude de l'harmonie de Dubois.

En cours de route, de nombreuses notions apparaissent à réviser. C'est ainsi par exemple que la notion arbitraire d'accord altéré devrait céder la place à l'étude méthodique des déplacements par attraction, ou encore que la notion de 7ᵉ ou 9ᵉ de dominante, définition de fonction et non de nature, deviendrait un aspect particulier et occasionnel des 7ᵉ ou 9ᵉ naturelles. Des exemples nombreux de ce genre sont donnés, montrant la nécessité de réétudier à la base des notions qui se transmettent par routine parfois depuis plusieurs siècles, sans avoir été repensées ni adaptées à l'évolution de la connaissance.

Une discussion animée, à laquelle participèrent plusieurs professeurs d'éducation musicale, suivit cet exposé, et porta principalement sur le premier point. De nombreux exemples furent cités à l'appui de la thèse présentée, compte tenu de l'accoutumance au milieu sonore, dont l'importance fut reconnue. Sur la suggestion de M. l'Inspecteur Général Georges Favre, il fut décidé que des réunions d'étude sur ce sujet seraient organisées ultérieurement à l'Institut de Musicologie, en liaison avec l'Inspection Générale, et que des expériences pourraient être tentées dans des écoles-témoins.

Séance du Lundi 22 Décembre 1958.

La séance est ouverte à 17 heures à la salle Marguerite Gaveau, 45, rue La Boétie, sous la présidence de M. Schaeffner, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

Le Dr Edmond Bowles, présenté par MM. Lesure et Verchaly.

M. Georges Dottin, présenté par MM. Schaeffner et Verchaly.

La parole est ensuite donnée à M. Kamien, pour sa communication sur les *Aspects de la forme de la sonate dans les sonates de C.P.E. Bach, J. Haydn, et J. Schobert, 1760-1774.*

M. Kamien souligne d'abord qu'à partir de 1760, la suite et la forme binaire ont été supplantées par la sonate et la forme dite *sonate de allegro* dans la musique de clavier ; il étudie ensuite la structure des sections de l'*allegro* de la sonate : le thème, le pont, la section à la dominante (le deuxième thème, le troisième thème) le développement, et la réexposition.

Pendant la période 1760-1774, les sections de l'exposition deviennent de plus en plus clairement délimitées. Dans les premières sonates de Haydn, le premier thème quelquefois n'est pas bien séparé du pont, mais dans les sonates écrites un peu plus tard, la fin du thème est marquée par une cadence et une pause. De même, le pont qui dans les premières sonates de C.P.E. Bach et Haydn mène imperceptiblement à la dominante, est plus tard bien séparé du second thème.

Le nombre de thèmes dans la section à la dominante est variable. Chez C.P.E. Bach, cette section comporte un second thème et un petit thème de *coda*, et chez Haydn, un second thème et un thème de *coda* plus étendu. La section à la dominante de Schobert est beaucoup plus étendue que celle de Haydn et de Bach, et comporte parfois deux thèmes et un thème de *coda*. Dans quelques-unes des dernières œuvres de Schobert, les différentes parties constituant la section à la dominante se différencient beaucoup par leur structure, leur motif, et leur caractère. Quelquefois, les sections se divisent en *solo* et *tutti* en imitation du style symphonique.

Le second thème des sonates de Bach et de Haydn est parfois un « thème complexe », un groupe de plusieurs phrases, qui tout en conservant leur individualité mélodique, sont liées par l'harmonie. L'usage du thème complexe a permis à ces compositeurs de distinguer la dominante de la tonique non-seulement par contraste de motif, mais par une différence dans la structure même des thèmes. Ce procédé évite une trop grande régularité et symétrie dans la structure des thèmes.

Dans un quart des sonates de Bach et plus du tiers des sonates de Haydn (période 1766-1773) il y a des liens de motif entre le premier et le deuxième thème. Parfois, chez Haydn, le même motif est utilisé dans le pont, le second thème et le troisième thème. Par contre, cette recherche de l'unité de motif ne se trouve pas chez Schobert.

Le développement comporte d'ordinaire trois éléments :

1) Une citation du premier thème à la dominante,
2) une partie du deuxième ou troisième thème en VI, II, ou III.
3) Un retour à la dominante.

Parfois, à la place de (2), il y a une suite de modulations à un ton lointain. Haydn est le seul des trois compositeurs à utiliser le contrepoint et la fragmentation des thèmes dans ses développements. Au lieu de commencer le développement avec toute une citation du premier thème, parfois il n'utilise qu'un fragment du thème et le traite en contrepoint. Tandis que Schobert n'hésite pas à employer du matériel nouveau dans ses développements, Haydn et Bach se limitent aux motifs de l'exposition.

La réexposition est construite avec une grande liberté. Des sections de l'exposition (parfois même le premier thème) sont souvent abrégées, remplacées, ou omises entièrement.

Séance du Vendredi 27 Février 1959.

La séance est ouverte à 18 heures à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la Présidence de M. André Schaeffner, Président de la Société.

La parole est donnée à Mlle Corbin, pour sa communication sur *Les poètes goliards, tradition orale et tradition classique*. Les termes mêmes dont on se sert toujours : goliards, clercs vagants, sont assez vagues, et ne s'appliquent avec rigueur ni aux textes, ni aux personnes mêmes des poètes qu'on veut désigner. Le mot *goliard*, qui a été souvent étudié, peut avoir plusieurs étymologies. Quant aux clercs vagants, il en existe depuis la paix de l'Église ; les conciles en font souvent mention. Ils n'ont pas pour autant laissé de chefs-d'œuvre. La notion de vagabondage qui leur est appliquée leur est commune avec les érudits médiévaux — comme d'ailleurs avec les érudits de notre temps. Les écoliers ont toujours été obligés de voyager pour entendre l'enseignement de tel maître, puis pour enseigner dans telle ville où l'on veut bien d'eux, puis pour parfaire leurs connaissances. En est-il d'ailleurs autrement de nos jours ? Ces écoliers de jadis n'ont pourtant pas tous mauvaise réputation.

Veut-on caractériser ces poètes par une vie dissolue, que facilitent les voyages et l'indépendance chez les moins scrupuleux ? Alors on devra en exclure Gautier de Châtillon, qui a toujours mené une vie sans scandales auprès de ses supérieurs hiérarchiques, où que ce fût, et occupé de hauts postes.

Si l'on veut se limiter à désigner un répertoire déterminé — les pièces de circonstance dont certains d'entre les goliards payèrent l'hospitalité qu'ils recevaient — l'on se trouve contraint d'adjoindre au groupe Fortunat de Poitiers et Sedulius Scottus.

Naturellement, le critère le plus apparent est leur versification. Cette poésie latine profane brillante, déjà romantique, précieuse, ne peut être confondue avec aucune autre, si ce n'est celle des séquences liturgiques : tout aussi brillante, tout aussi précieuse, et même romantique d'expression comme de pensée, la séquence pourrait souvent être composée par le même auteur que les chants d'amour du manuscrit de Munich. Cette poésie est rythmique, et non métrique et cela est déjà tout un programme, qui pourrait isoler le goliard de ses confrères : mais alors, où classera-t-on Gautier de Châtillon, qui fut le maître de latin classique du moyen âge avec son Alexandréide ? Raffaeolo di Cesare, classant les manuscrits glosés de Gautier — c'est-à-dire les manuscrits qui ont servi dans des écoles, et il n'est pas question des manuscrits non glosés, encore plus nombreux — Raffaelo di Cesare, donc, a trouvé 150 manuscrits glosés de l'Alexandréide, et déclare que sa liste est incomplète. Voilà qui laisse à réfléchir sur la préciosité d'un goliard, et nous aurons à signaler d'autres cas très comparables.

L'on se trouve donc porté à rechercher — sans les trouver bien exactement d'ailleurs — d'autres critères. Par exemple, une répartition géographique : presque tous les manuscrits des goliards arrivés jusqu'à nous, quel que soit leur lieu de conservation, proviennent de deux régions déterminées : d'abord la région rhénane, puis l'Angleterre. Voilà qui est troublant. Mais aussi bien l'origine des poètes confirme cette distribution :

tous sont originaires soit d'Allemagne, soit du Nord de la France, Hughes Primat marquant, avec Orléans, l'extrême avancée au Sud de ce groupe.

Cette position géographique juxtapose, dans l'espace, les goliards aux troubadours. Ils sont un peu plus tardifs que les troubadours, mais non pas tellement : l'on estime que le manuscrit de Cambridge est copié sur un original du XIe siècle. Le parallèle avec les troubadours peut être poussé plus loin : les goliards cessent de produire au XIIIe siècle ; on a recopié leurs œuvres pendant deux siècles encore. Elles plaisaient donc, et l'on aimait à les répéter.

Aurait-on donc affaire à des sortes de troubadours érudits, d'origine ecclésiastique ? Si romantique que soit une partie de leur répertoire, on est frappé — et c'est un point sur lequel il faut insister — par l'aspect volontairement classique d'un certain nombre des pièces. Le cas de Gautier de Châtillon met sur la trace de ce fait : outre l'Alexandréide qui veut de toute évidence jouer les Énéides, il est l'auteur d'œuvre scolastiques et classiques assez nombreuses. Mais il est d'autres emplois de la latinité clas·ique dans le monde des goliards. Le manuscrit de Cambridge, Gg 5,35 contient des pièces très variées : chants d'amour, pièces religieuses, dont quelques-unes sont notées en neumes. Le recueil était de toute façon destiné à une exécution chantée. En plus des pièces médiévales, on trouve quatre fragments classiques :

N° 31, deux fragments de Stace, Thébaïde, livre V, vers 608-616 et livre XII, 322-348.

N° 34, Virgile, II, vers 268-283, songe d'Énée.

N° 46, Horace, livre III des Odes. N° 12.

Ces quatre fragments — parmi bien d'autres — donnent de la tablature depuis quelques années à une équipe qui, à l'École des Hautes-Études (Sorbonne), veut bien se consacrer au chant des classiques latins dans les manuscrits médiévaux. Recherche et classement des manuscrits, essais de transcription, y sont devenus notre bagage familier ; à l'aide de ces recherches dont une partie devrait paraître sous peu, l'on a déjà quelque aperçu de ce que désiraient les copistes, et peut-être les lecteurs. De toute évidence, tous ces fragments sont ceux qui, toujours, reçoivent des neumes dans certains manuscrits d'une nature bien déterminée. Les deux fragments de Stace reprennent les lamentations d'Hypsipile sur le corps d'Archemore, et d'Argie sur celui de Polynice. Les dépouillements faits depuis un an par Mlle Mousnier-Lompré montrent que ces deux *planctus* sont parmi les passages les plus aimés et presque tous les manuscrits leur ajoutent des neumes. Il en est de même pour le songe d'Énée : c'est l'un des morceaux brillants de l'Énéide. L'ode d'Horace a été notée dans trois manuscrits à notre connaissance, mais les notations dans Horace obéissent à des lois très particulières.

Le manuscrit de Munich est également impressionnant. F. 77 v., une page entière, enluminée, représente deux scènes du livre IV de l'Énéide — le livre romantique. Les pièces 98 à 103 sont des commentaires de scènes tragiques du même poème, et le codex se termine avec une petite série de pièces métriques. Sans préjudice des études récentes de O. Schumann, H. Unger a pu consacrer en 1914 sa thèse à l'étude des réminiscences classiques dans ce recueil, où Ovide est constamment présent à la mémoire du versificateur. La conclusion de Raffaele di Cesare est d'ailleurs analogue lorsqu'il étudie Gautier de Châtillon.

Il faut conclure. Ces goliards romantiques sont hantés de classicisme, ces débauchés rêvent d'amours pures et éthérées, ces poètes décadents font leur ordinaire du mètre classique. N'est-on pas ici très loin de l'image que transmet notre tradition moderne, fixée, il est vrai trop tôt, dès la découverte des premiers témoins ? Il est émouvant, pour le classiciste, de voir ainsi toute une équipe prendre la relève des cantillations de Virgile et de Stace, pratiquées par le monde carolingien avec une constance qui apparaît dans les travaux mentionnés plus haut. Et d'un autre côté, l'on est ainsi amené à penser que les classiques latins ont fait partie de ce lot de poèmes épiques et historiques, que les vagabonds — clercs ou non — portaient d'un lieu à l'autre, et récitaient sur un mode que l'ethnomusicologie a depuis longtemps déjà reconnu comme étant celui de la cantillation spontanée. Était-ce alors une mode très ancienne ? L'uniformité des témoignages, dans les poèmes épiques, laisse à penser qu'il s'agit d'une tradition extrêmement ancienne, d'autant plus émouvante. L'Énéide, la Thébaïde de Stace, ont donc fait partie des préoccupations musicales du bas moyen âge, après avoir distrait les écoliers de l'époque carolingienne.

Séance du Mercredi 29 Avril 1959.

La séance est ouverte à 18 h. 15, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 3, rue Michelet, sous la présidence de la Comtesse de Chambure, vice-Présidente de la Société. La parole est donnée à M. André Schaeffner, pour sa communication : *A propos d'une correspondance de Debussy.*

Presque tous les ouvrages sur ce musicien passent sous silence les relations qu'il a entretenues pendant une douzaine d'années avec Victor Segalen, l'auteur des *Immémoriaux* et de *Stèles*. G. Jean-Aubry avait signalé cependant une correspondance entre eux, et même publié une très belle lettre de l'écrivain, datant de son premier voyage en Chine (*Cahiers du Sud*, 1948, n° 288). Les lettres de Debussy sont jusqu'ici restées inédites ainsi que de précieuses notes prises par Segalen après chacun de leurs entretiens. La publication posthume d'*Orphée-Roi*, malgré l'émouvante dédicace de Segalen à Debussy, ne permettait pas de mesurer quelle avait été la part de ce dernier dans une œuvre dont finalement il ne composa point la musique ; l'idée première de ce drame lyrique lui appartenait, et il en avait suivi de près l'élaboration ; le manuscrit conservé porte trace de ses observations, des remaniements qu'il demande ou effectue lui-même. Autant ses suggestions que ses raisons ultimes de ne pas donner suite à ce projet dramatique offrent le plus grand intérêt. Une fois de plus on a la preuve qu'en matière de théâtre Debussy avait des idées très arrêtées et que la plupart de ses projets, réalisés ou non, se lient entre eux. Toute sa vie il a eu la hantise de certains personnages comme de certains lieux. Il a moins cherché à se dégager de la formule de *Pelléas* qu'à mettre à découvert, dans un autre drame, les motifs profonds et secrets qui l'avaient conduit vers la pièce de Maeterlinck. Quel que soit l'échec d'*Orphée-Roi*, Segalen, pour sa part, a tiré grand profit de la « collaboration assidue de Debussy ». *Stèles*, ces « proses courtes et dures » ainsi qu'il les présente au musicien, doivent beaucoup à ce dernier. On peut avancer sans para-

doxe que Debussy n'eut qu'un élève, et ce fut un grand écrivain. Les deux hommes étaient d'ailleurs à même de se comprendre. Aussi mystérieux l'un que l'autre, autant sensibles à certaines qualités d'art, ils partageaient à peu près les mêmes admirations. Jamais Debussy ne pénétra aussi profondément dans un monde exotique dont son génie avait eu l'intuition, mais qu'il avait entrevu tout de même d'un autre bord. Lorsqu'il se présenta à lui, Segalen revenait de Polynésie, avait visité les îles où Gauguin avait vécu et était mort ; ses *Immémoriaux* étaient une transposition romanesque à la fois de l'art de ce peintre et des mythes et coutumes maoris ; après, se succèderont les voyages en Chine, dont il parlera mieux que personne. On regrette que son roman *René Leÿs*, dont l'action se passe à Pékin, n'ait pas paru du vivant de Debussy ; le musicien aurait apprécié cette façon presque sienne d'entremêler rêve et ironie. Victor Segalen a été le témoin véridique de plusieurs drames dans la vie ; il a assez approché Debussy pour découvrir quelle situation il a vécue.

Séance du Jeudi 28 Mai 1959.

La séance est ouverte, à 16 h. 55, salle Marguerite Gaveau, 45, rue La Boétie, sous la présidence de M. Schaeffner, président de la Société.

La parole est donnée à Mlle Renée Viollier, pour sa communication sur *Trois Jephté, trois styles*.

Lors de sa création en 1732, Jephté, tragédie lyrique en cinq actes de Michel de Montéclair, fit sensation. Le livret, dû à l'abbé Pellegrin, était tiré du Livre des Juges dans l'Ancien Testament, relatant l'histoire du sacrifice de la fille de Jephté, Juge en Israël, condamnée à périr de la main de son père. Un tel sujet extrait de l'Écriture sainte, était pour la première fois admis sur la scène de l'Opéra, et son originalité laissait prévoir un échec. Il n'en fut rien ; Jephté connut un grand succès et de nombreuses reprises ; celle de 1761, vingt-cinq ans après sa création, déchaîna même de nouvelles querelles entre partisans des Anciens et des Modernes. Rameau lui-même, que Montéclair avait à plusieurs reprises attaqué dans le Mercure à propos de ses écrits didactiques fut, de son propre aveu, conquis par les premières représentations de Jephté au point que l'audition de cet opéra le décida enfin à écrire lui-même pour le théâtre. Pellegrin, auteur du livret de *Jephté*, lui procura celui d'*Hippolyte et Aricie*, représenté l'année suivante.

Jephté apportait incontestablement quelque chose de neuf, un accent nouveau dans l'opéra français. On sortait du merveilleux mythologique pour accéder au merveilleux biblique doublé d'un réel sentiment religieux. L'œuvre de Montéclair trempe ses racines dans la tradition lulliste, mais comme tous ses contemporains, il a cherché à se dégager plus ou moins de cette emprise ; son récitatif est beaucoup moins rigoureux, ses airs ont des courbes italianisantes qui se rapprochent de celles de Campra. Cependant Montéclair affirme dans *Jephté* une véritable personnalité, et si l'harmonie n'égale pas celle de Rameau, elle est cependant riche, et un véritable souffle lyrique traverse la partition. Les chœurs en particulier y sont admirables, et l'œuvre possède pour le moins autant de vertus qu'une partition de Glück.

Reprendre les cinq actes de *Jephté* intégralement serait difficile de nos jours ; la version qu'on a reconstituée pour être donnée à la Radio-diffusion contient les scènes et les passages jugés les plus significatifs et les plus beaux ; en élaguant dans chaque acte des pages entières de récitatifs dont l'audition à la Radio-diffusion serait dénuée d'intérêt, ainsi que de nombreux airs n'ayant pas trait directement à l'action ; on a donc, par ces coupures, tenté de resserrer les qualités dramatiques de l'œuvre et pour cette raison, presqu'entièrement supprimé le quatrième acte, divertissement de la partition. Cette version n'en exclut d'ailleurs pas une autre qui permettrait de remettre à la scène cet opéra. Il a paru intéressant de confronter les textes et la musique de trois ouvrages inspirés à trois époques successives par ce même sujet, à trois musiciens de nationalité et d'esprit bien différents.

L'Italien Giacomo Carissimi est un pur musicien du XVIIe siècle (1605-1674). Baptisé « le père de l'oratorio », il fut en effet le véritable créateur d'un nouveau style par la structure de ses récitatifs, de ses cantates et de ses oratorios qui ouvrent la voie aux grands oratorios d'Alessandro Scarlatti.

Son oratorio *Iefte*, écrit sur un texte latin, fut exécuté pour la première fois à Rome en 1656. L'œuvre est de courte durée, mais, par sa concision même, elle est la plus dramatique des trois partitions de *Jephté*. Le récitatif y est d'une expression intense et les airs, d'une ligne mélodique admirable, sont bouleversants par leur humanité et par le sentiment religieux qui les animent. Carissimi s'en est rigoureusement tenu au récit biblique. Chez Montéclair comme chez Haendel, un dénouement plus conventionnel devait satisfaire au goût du public ; le Dieu d'Israël y fait entendre la voix de la clémence et la jeune fille échappe au sacrifice ; de même chez ces deux auteurs, une histoire d'amour profane vient se greffer sur le texte original.

Le parallélisme entre les partitions de Montéclair et de Haendel est plus frappant qu'avec celle de Carissimi, bien que Haendel ait conçu sa partition sous forme d'oratorio ou « Drame sacré » ; mais elle pourrait tout aussi bien que celle de Montéclair être représentée au théâtre, car comme tous les oratorios de Haendel, c'est en somme du théâtre de remplacement, vaste fresque architecturale contenant d'admirables scènes, comme aussi beaucoup de longueurs.

Écrite en 1751, *Jephta* sera la dernière œuvre importante du compositeur qui mourut aveugle en 1759. Elle fut exécutée pour la première fois à Londres en 1752. Haendel, lorsqu'il écrivit *Jephta*, avait sans doute eu connaissance de l'œuvre de Montéclair, comme il connaissait certainement celle de Carissimi. Le livret de *Jephta*, de Thomas Morell, paraît d'ailleurs nettement inspiré de celui de Pellegrin ; enchaînement des scènes, mêmes personnages avec quelques variantes dans les noms, même histoire d'amour qui intervient. Chez Haendel comme chez Montéclair, la partie pittoresque joue un rôle important qui n'existe pas chez Carissimi. Les chœurs, chez les trois compositeurs, tiennent une place importante en participant à l'action, et comptent au nombre des pages les plus significatives de chacune des trois partitions. Chez les trois compositeurs enfin, l'inspiration religieuse est authentique, si elle est traitée de façon différente.

NÉCROLOGIE

JEAN BOYER

Jean Boyer est mort d'une embolie cérébrale, le 6 août 1958, à Pau, où il était allé accueillir des boursiers de l'Université de Bonn. Excellent germaniste, ancien élève de Charles Andler et d'Henri Lichtenberger, il enseignait la littérature allemande à l'Université de Toulouse. Il était d'ailleurs de cette ville. Né à Toulouse en 1888, il y avait fait ses études secondaires et supérieures. Agrégé en 1919, il avait soutenu sa thèse de doctorat en 1938. Entre temps, il avait été professeur de lycée à Chambéry, à Amiens, à Toulouse même ; à peine revenu dans sa ville natale, il était nommé, en 1926, chargé de conférences à la Faculté des Lettres. Il devint titulaire de la chaire en 1948.

De Charles Andler il avait conservé un vif souvenir. Ne lui attribuait-il pas le choix du sujet de sa thèse ? Un travail sur Nietzsche m'ayant conduit à lui écrire, je le félicitai de son introduction au *Beethoven* de Wagner, où il avait su, mieux que son maître Andler, démêler qui du philosophe ou du musicien avait devancé l'autre. Jean Boyer me répondit simplement : « J'ai la plus grande vénération pour la mémoire d'Andler, dont je fus l'élève un an, en 1919, et considère qu'il fut ce qu'on appelle un grand bonhomme, qui entrait de plain-pied dans n'importe quelle expression d'une pensée germanique et trouvait moyen de vous la faire saisir d'une façon vivante, avec un dynamisme qui pouvait bien, à tête reposée, appeler des réserves de détail, mais qui entraînait ses auditeurs d'une façon irrésistible, et les entraînait vers les sommets ».

Né d'une famille de musiciens, musicien lui-même, Jean Boyer a, durant toute sa carrière, abordé des sujets qui relèvent, plus ou moins directement, de l'histoire de la musique. Il ne s'est pas prétendu musicologue pour autant. Au début de sa thèse, qui fut publiée sous le titre : *Le « Romantisme » de Beethoven. Contribution à l'étude de la formation d'une légende*, il prévient le lecteur qu'il s'agit d'une « étude d'histoire de la civilisation et de la pensée allemandes ». Le sujet est la légende romantique de Beethoven, telle que les écrivains l'ont composée, cachant le vrai visage du musicien ou de son art. Et les derniers traits furent apportés par Wagner qui, selon l'expression même de Boyer, a fait de Beethoven « un mythe wagnérien ». La thèse est de 1938 ; à cette date, Romain Rolland n'a pas achevé sa série d'ouvrages sur Beethoven. Dix ans après, Boyer publie le *Beethoven* de Wagner, texte et traduction précédées d'une assez longue introduction, que l'on peut regarder comme un complément

à la thèse. Il touche ici au problème des relations de Wagner avec la philosophie de Schopenhauer et avec le jeune auteur de *l'Origine de la tragédie* : pages d'une rare lucidité, auxquelles il n'y a rien à reprendre. Jean Boyer connaissait admirablement les Romantiques allemands, en avait traduit plusieurs : Hoffmann, Wackenroder — et, à travers ce dernier, Tieck lui-même, puisque les *Fantaisies sur l'art* sont un peu de lui. On trouve dans ses moindres publications des éclaircissements, des mises au point qui ne sont pas que d'un germaniste et prouvent qu'il était bien informé des travaux musicologiques sur le XIXe siècle.

Jean Boyer, habitant Toulouse, ne venait guère à nos séances, mais collaborait à la Revue par des comptes-rendus. Durant vingt ans il tint la rubrique musicale dans la « Dépêche de Toulouse ». Alors qu'il avait publié, chez Didier, une *Petite histoire de la musique allemande*, il donna à Breitkopf une petite histoire, en allemand, de la musique française. Un an avant sa mort, en 1957, il avait été invité par la ville de Bonn à inaugurer le Festival Beethoven : c'était la première fois, à Bonn, qu'un étranger prononçait le discours inaugural, la « Festrede », habituellement confiée à une personnalité allemande.

André SCHAEFFNER.

ÉMILE HARASZTI

Le 27 décembre 1958, sept jours après Constantin Brailoiu, mourait à Paris Émile Haraszti, après une cruelle maladie. Ces deux hommes, vraiment à l'opposé l'un de l'autre, se sont rejoints dans la mort, après avoir passé par des épreuves comparables et, dans leurs travaux, abordé des sujets assez voisins. La musique hongroise, les Tziganes, les écoles nationales, Béla Bartok, le pentatonique, les débuts de la musicologie comparée (je pense en particulier à Jean-Benjamin de Laborde que nos deux collègues lurent avec une égale attention), il n'est aucune de ces matières dont ils ne se soient occupés. Mais, partis de points différents, ils ne pouvaient que différer d'avis. Non pas sur tout : ils partageaient une même admiration pour André Pirro, et bien des circonstances en leurs vies les rapprochaient. Un jour, dans mon bureau, je fus témoin de leur rencontre : ils trouvèrent immédiatement un sujet commun, cher à l'un comme à l'autre — Chopin.

Émile Haraszti était né le 1er novembre 1885 à Nagyvarad ; cette ville, alors hongroise, devait passer, après la première guerre mondiale, en territoire roumain. Comme Brailoiu, Haraszti était de culture occidentale. Sa grand'mère maternelle était française ; sa mère avait traduit en hongrois les Contes de Perrault ; son père, Jules Haraszti, avait publié à Paris, en 1892, un ouvrage sur la *Poésie d'André Chénier* et, beaucoup plus tard, en 1908, une édition critique d'un prédécesseur de Corneille, Jean de Schelandre. Lui-même connaissait parfaitement notre littérature, en particulier les Romantiques. Cet Hongrois à moitié français a étudié mieux que personne les rapports culturels entre la Hongrie et la France. Il était armé pour s'attaquer au problème Liszt, dont ni de ce côté-ci ni du côté hongrois ou allemand l'on ne pouvait saisir tous les aspects.

On aimerait retracer longuement la carrière d'un collègue qui fut l'un des collaborateurs les plus assidus de notre Revue, a pris tant de fois la

parole au cours de nos séances, était l'ami de plusieurs d'entre nous. Grand érudit, chercheur infatigable, on ne pouvait que profiter de ses connaissances ou de ses critiques. Une conversation avec lui — toujours interminable — était un vrai chapitre d'histoire, dont les notes, les indications bibliographiques étaient précieuses. Comme il avait tout lu avant vous, il ne vous restait qu'à puiser à de nouvelles sources. Quiconque a travaillé dans les mêmes domaines lui doit de s'être mieux pourvu.

Haraszti avait eu la précaution de rédiger pour un dictionnaire récent son propre article biographique, mais on ne résume pas en une demi-colonne une vie aussi remplie. Une part de son activité en Hongrie nous échappe encore ; une bibliographie complète de ses travaux reste à établir. Il avait fait ses études à Budapest et à Vienne. Il avait travaillé la composition avec Odon Farkas, musicien hongrois connu surtout par ses opéras. D'abord critique musical, il fut nommé, en 1916, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Budapest ; à la suite de quelles circonstances il devint directeur de cet établissement en 1918, et combien de temps le resta-t-il, on l'ignore : son petit livre sur la *Musique Hongroise*, paru en 1933, dans la collection d'André Pirro, porte sous le nom de l'auteur la mention « Ancien directeur du Conservatoire National de Musique de Budapest ». Ce qui est plus sûr, il obtint son doctorat en 1907 et entra, dix ans après, à l'Université de Bucarest comme Privatdozent. Il devait y être quelque temps titulaire de la chaire de musicologie. Les premières publications, qui remontent à 1911-13, portent sur Grieg et ses emprunts folkloriques, sur la vie et l'œuvre du grand violoniste Jeno Hubay, et déjà sur Liszt. Ses nouvelles charges dans l'enseignement semblent l'avoir empêché de publier pendant quelques années, d'autant que s'y ajoutent des travaux de réorganisation au Conservatoire, à la Bibliothèque Nationale et au Musée National de Budapest. En 1924 paraît un premier article sur Jean-Benjamin de Laborde, et de son bref passage au Musée de Budapest il tire une étude sur les instruments de musique. Il poursuit les travaux d'Ernest Closson sur le rôle de l'onomatopée dans la terminologie organologique ; ce sera l'objet de sa première communication à notre Société, que Lionel de La Laurencie lira le 22 juin 1925 : *l'Onomatopée et la sémantique dans la question du cymbalum-tzimbalom*, chapitre à vrai dire d'un petit livre publié en hongrois en 1926. La bibliographie jointe permet de constater que notre collègue connaissait parfaitement la littérature ethnomusicologique, aussi bien allemande qu'anglaise et française. C'est, sauf erreur, son unique contribution à l'organologie — terme qu'il détestait, qu'il m'a reproché maintes fois d'avoir employé après Closson et Curt Sachs.

Son premier article publié en français parut dans la « Revue musicale » d'août 1923 et traite du *Problème du leit-motiv*, excellente introduction au numéro suivant de la Revue, consacré à Wagner et la France. A partir d'août 1929, il collabore à la « Revue de musicologie » et y donne en premier une étude sur un luthiste de la Renaissance, Bakfark. On n'énumérera pas ici tous les articles qu'il donna aux deux périodiques français, ainsi qu'au « Musical Quaterly » ou aux « Acta musicologica ». On rappellera néanmoins une étude sur *Berlioz et la Marche Hongroise* qui occupe un numéro entier de la « Revue musicale » (1946) et tous les articles dispersés dans des revues de langue allemande, anglaise ou française, prémices ou chapitres de son gros ouvrage sur Liszt. Vers 1950 il l'estimait

terminé, j'en eus même une copie dactylographiée entre les mains. Mais, depuis, Haraszti n'avait cessé d'y travailler, de l'enrichir ou de le refondre. Intitulé d'abord *Franz Liszt et la France*, cet ouvrage dépassait de beaucoup le sujet ; il s'agissait en réalité d'une étude d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Liszt. Haraszti comptait sur de nouveaux voyages — qui devaient toujours être les derniers — à Rome, à Weimar, pour une mise au point définitive. Il se préoccupait d'un éditeur, mais, celui-ci trouvé, il l'avertissait qu'il ferait encore des remaniements, des adjonctions. Il n'aurait sans doute jamais achevé. Notre plus vif espoir est qu'un pareil travail, aussi exemplaire, ne soit pas perdu. Il incombe à la musicologie française de le sauver.

André SCHAEFFNER.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 7197). — 1959.


PARIS

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

Ces publications comprennent trois séries : 1° **Monuments de la Musique ancienne ; 2° Documents et Catalogues** ; 3° Études.

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et publiés par** YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925)........................ *(Epuisé).*

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven**, recueillies et publ. par G. de SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926).................................. 2200 fr.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle**, recueils originaux transcrits et publiés par ADRIENNE MAIRY, avec une introduction de LIONEL DE LA LAURENCIE et une étude des sources par G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929).............. *(Epuisé).*

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues**, transcription du 3e livre d'orgue édité par ATTAINGNANT (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930)...................... *(Epuisé).*

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier**, publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr. BOSSE, R. NANTEUIL et E. LESUEUR du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par ANDRÉ TESSIER. Etude artistique du manuscrit par JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché)............................ 3000 fr.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux**, transcription du texte par ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933)............................... *(Epuisé).*

TOME VIII. — **Pièces de clavecin**, composées par J.-H. D'ANGLEBERT, publiées par M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché)............................ 3500 fr.

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates** de J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935) (broché)............................ 3500 fr.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché)............................ 3500 fr.

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano** de BOIELDIEU, choix publié par G. FAVRE, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).
TOME I (avec introduction historique et musique) (broché)........ 2500 fr.
TOME II.. *(Epuisé).*

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue** de GILLES JULLIEN, publié avec une introduction de N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1952) (relié)............................. 3500 fr.
(broché)............................. 2800 fr.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue** de GUILLAUME-GABRIEL NIVERS, publié par N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1958) (relié)............................. 3.500 fr.
(broché)............................. 3.000 fr.

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du XVIII° siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par LIONEL DE LA LAURENCIE.

Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931)........................... 3000 fr.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**

Un volume in-4°, broché (1932-1933)............................. 1800 fr.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français**, extraits des archives et des bibliothèques (XIV°-XVIII° siècles), publiés avec une introduction et des notes par N. DUFOURCQ.

Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, (1934-1935)............ 3200 fr.

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. DE LA LAURENCIE et A. GASTOUÉ.

Un volume in-4°, broché (1936)................................. 2500 fr.

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI° siècle**, par G. THIBAULT et L. PERCEAU.

1 volume in-4°, broché, avec *supplément musical* (1942)............ 2500 fr.

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. LESURE et G. THIBAULT.

1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément................. 5000 fr.

III. Etudes

TOME I. — **Les Chansons de Clément Marot**, étude historique et bibliographique, par Jean ROLLIN.

1 volume in-4° couronne, broché (1951)........................... 2000 fr.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et Cie, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2°).

J. CHAILLEY (éd.), *Précis de Musicologie*, Paris, PUF, 1958.

A. SCHAEFFNER, Introduction et notes à : *F. Nietzsche. Lettres à Peter Gast*, trad. Louise Servicen, Monaco, Ed. du Rocher, 2 vol., 1958.

P. BARBIER et F. VERNILLAT, *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 1956-1958, 6 vol. publiés.

L. VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958.

S. DEMARQUEZ, *André Jolivet*, Paris Ventadour, 1958.

F. GERVAIS, *La notion d'arabesque chez Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1958.

A. VERCHALY, *Le « Livre des vers du luth » (Manuscrit d'Aix-en-Provence)*, Aix, La Pensée Universitaire, 1958.

P. PETIT, *Verdi*, éd. du Seuil, Paris, 1958.

A. PONS, *Droit ecclésiastique et musique sacrée*. T. I. *Des origines à la réforme de Saint-Grégoire le Grand*, Ed. Saint Augustin, Saint-Maurice (Suisse), 1958.

Th. MARIX-SPIRE, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839-1849)*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1959.

J. VIGUE et J. GERGELY, *La musique hongroise*, Paris, Presses Universitaires, 1959 (« Que sais-je ?, n° 816).

R. SIOHAN, *Strawinsky*, Paris, éd. du Seuil, 1959.

A. CELLIER, *Traité de la registration de l'orgue*, Paris, éd. de la Schola Cantorum, 1959.

